EUPHORION

ZEITSCHRIFT FÜR LITERATURGESCHICHTE

BEGRÜNDET VON AUGUST SAUER

DRITTE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON

HANS PYRITZ

46. BAND 2. HEFT

HEIDELBERG 1952

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG

INHALT DES ZWEITEN HEFTES

Eduard Hartl (München), Die Entwicklung des Benediktbeurer Passionsspiels 113
Hans Joachim Schoeps (Erlangen), Anna Ovena Hoyers (1584—1655) und ihre ungedruckten schwedischen Gedichte 138
Herman Meyer (Amsterdam), Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im „Wilhelm Meister". Versuch einer gegenständlichen Polemik.. 149
Rainer Gruenter (Köln), Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger 170
Gerhard Loose (Boulder, Colorado), Die Tigerlilie. Ein Beitrag zur Symbolik in Ernst Jüngers Buch vom „Abenteuerlichen Herzen" 202

Forschungsbericht

August Closs (Bristol), Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. II. 217

Besprechungen

Charles du Bos, Was ist Dichtung? und Ignaz Zangerle, Die Bestimmung des Dichters (besprochen von Johannes Pfeiffer) 224
H. P. H. Teesing, Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte (besprochen von Erik Lunding) 225
Richard Newald, Humanitas, Humanismus, Humanität (besprochen von Karl Stackmann) 229
Klaus Dockhorn, Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte (besprochen von Karl Stackmann) 232
Werner Kirchner, Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair. Ein Beitrag zum Leben Hölderlins (besprochen von Adolf Beck) 237

REDAKTIONELLE BEMERKUNGEN

Anschrift des Herausgebers und der Redaktion: Professor Dr. Hans Pyritz, Hamburg 20, Sudeckstraße 2.

Es wird gebeten, Manuskripte erst nach vorheriger Anfrage und Vereinbarung einzusenden. Für unverlangt gesandte Manuskripte wird keine Haftung übernommen. Rückgabe von Manuskripten kann nur erfolgen, wenn das erforderliche Porto beigefügt war.

Für die technische Einrichtung der Manuskripte ist ein Merkblatt zu beachten, das jeder neu hinzutretende Mitarbeiter von der Redaktions-Geschäftsstelle erhält bzw. anfordern kann.

Besprechungsexemplare nimmt der Universitätsverlag Carl Winter, Heidelberg, Lutherstraße 59, entgegen. Die Möglichkeit und die Form der Anzeige (Einzelrezension, Forschungsbericht, Sammelhinweis) bestimmt sich nach inhaltlichen Gesichtspunkten und nach dem verfügbaren Raum. Rücksendung unverlangter Neuerscheinungen, die nicht in das Aufgabengebiet der Zeitschrift fallen, kann grundsätzlich nur gegen Portoerstattung erfolgen.

Die Zeitschrift erscheint jährlich in vier Heften. Der Preis des Einzelheftes beträgt DM 10,—, der Preis des Jahrgangs DM 36,—. Studentische Bezieher erhalten gegen Vorlage eines Hörerscheins 15% Nachlaß. Die Annahme von Bestellungen und die Auslieferung der Zeitschrift erfolgt durch den Buchhandel.

Die Mitarbeiter erhalten von ihren Beiträgen zwanzig unberechnete Sonderabzüge. Darüber hinaus können weitere Exemplare, im Höchstfalle dreißig, gegen Vergütung der Selbstkosten geliefert werden.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten. Printed in Germany. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Die Entwicklung des Benediktbeurer Passionsspiels.

Von

Eduard Hartl (München).

Obwohl das in der Sammelhandschrift der *Carmina Burana* (Clm. 4660, Bl. 107^r–112^v) enthaltene Benediktbeurer Passionsspiel bereits sechsmal herausgegeben wurde[1], befriedigt kein einziger dieser Textabdrucke: sie sind ungenau, z. T. vereinfacht, unkritisch, z. T. auch unselbständig; die Verwerfung von Szenen ist nicht erkannt, willkürlich sind Stellen ausgelassen worden, und die Notwendigkeit einer textkritischen Besserung hat kaum einer der Herausgeber gefühlt. Meine in der Altdeutschen Textbibliothek erschienene Ausgabe soll Zeugnis geben von dem Versuch, den Text zu reinigen und die ursprüngliche Ordnung wiederherzustellen.

Wenn man sich bisher um den Text wenig gekümmert hat, so hat man noch weniger das Bedürfnis empfunden, dem organischen Werden dieses Textes, dem Aufbau, dem Verhältnis zwischen der Benutzung der biblischen Quelle und freier Erfindung oder auch der inneren Haltung des Spiels einige Aufmerksamkeit zu schenken. Die folgenden Bemerkungen sollen den Versuch darstellen, vom rein Philologischen und Theatergeschichtlichen her das Spiel aus seiner Zeit heraus zu deuten.

Das Spiel besteht aus folgenden Auftritten, von denen ich manche aus zwingenden Gründen an anderer Stelle als in der Hs. einschalten mußte:

1. Einzug der Schauspieler (V. 1–6): in einer bestimmten Rangordnung betreten die Darsteller die Bühne: Pilatus – Pilatissa – Herodes – Pontifices – Mercator – Mercatrix – Maria Magdalena. Wenn auch in der das Spiel eröffnenden Bühnenanweisung nur eine verhältnismäßig kleine Zahl von Schauspielern genannt wird, so ist doch anzunehmen, daß zur Erhöhung des betgangartigen Einzugsgepränges auch alle andern am Spiel beteiligten Personen an diesem feierlichen Einzug teilnehmen, und man kann aus der Bühnenanweisung (*Primitus producatur Pilatus et uxor sua* etc.) wohl mit ziemlicher Sicherheit darauf schließen, daß ein Theaterherold die Spielschar auf die Bühne geleitete,

[1] B. J. Docen, Das Leiden Christi. Ein Mystère aus dem dreyzehnten Jahrhundert, mit untermischten teutschen Versen. München 1806 (Aretins Beyträge zur Geschichte und Literatur, Bd. 7, S. 497–508).
H. Hoffmann von Fallersleben, Christi Leiden. Breslau 1837 (Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur, II. Theil, S. 297–336).
J. A. Schmeller, Ludus paschalis sive de passione Domini. Stuttgart 1874 (Carmina Burana: Lit. Ver. Bd. 16, S. 107–109).
Edelstand M. Du Méril, Mystère de la Passion. Paris 1896 (Les origines latines du théâtre moderne, 2. Aufl.).
Ph. Wackernagel, Passionsspiel. Leipzig 1865 (Das deutsche Kirchenlied von der ältesten Zeit bis zu Anfang des 17. Jhs., Bd. 2, S. 341–346).
R. Froning, Sancta Maria assit nostro principio. amen. Stuttgart o. J. (Das Drama des Mittelalters, Bd. 1: Deutsche National-Literatur, Bd. 14, 1, S. 278–301).
E. Hartl, Das Benediktbeurer Passionsspiel. Das St. Galler Passionsspiel. Halle 1952 (Altd. Textbibl. Nr. 41).

da für „auftreten" nur hier *produci*, sonst aber *vadere*, *venire*, *accedere*, *obviare*, *occurrere* (auch *cantare*) gebraucht wird. Die Feierlichkeit wird schon in der Bühnenanweisung selbst hervorgehoben: Pilatus und Herodes wird zur Versinnbildlichung ihrer Herrscherwürde ein militärisches Gefolge beigegeben, und ebenso dürften wohl auf die Hohenpriester die Juden gefolgt sein. Nur des Gepränges wegen erscheinen auch die Pilatissa und die *uxor mercatoris* in dem Aufzug, ohne daß sie aber im Spiel selbst handelnd auftreten. Ob der Christusdarsteller sich unter den Einziehenden befindet, ist fraglich, da der Vorantritt des Pilatus ausdrücklich hervorgehoben wird; auch Maria, der Engel und der Teufel sind unter den Einziehenden nicht genannt.

Dieser Einzug mit den vom Gesamtchor gesungenen Versen 1–6 ist dem der Osterspiele von Benediktbeuren[2], Klosterneuburg[2] und Innsbruck[3] sehr ähnlich, jedoch wirkt im Passionsspiel das Auftreten des Pilatus an dieser Stelle ziemlich ungeschickt, während es in den genannten Osterspielen, in denen die Handlung mit der Pilatusszene beginnt, völlig berechtigt und auch wirkungsvoll ist. Da sich sonst in den Passionsspielen diese Hervorhebung des Pilatus nicht findet, darf man wohl annehmen, daß hier das Osterspiel auf das Passionsspiel gewirkt hat.

2. Erwählung des Petrus und des Andreas (V. 7–10).
3. Heilung des Blinden (V. 11–16).
4. Jesus bei Zachaeus (V. 17–24).
5. Auferweckung des Lazarus (V. 25–34).
6. Jesu Einzug in Jerusalem (V. 35–67).
7. Jesus bei *Simon leprosus* (V. 68–209):
   a) Einladung (V. 68–73).
   b) Weltleben und Bekehrung der Maria Magdalena (V. 74–165).
   c) Maria Magdalena beim Krämer (V. 166–173).
   d) Salbung Christi (V. 174–209).
   e) Reue der Maria Magdalena (V. 210–219).
8. Gefangennahme Christi:
   a) Verrat des Judas (V. 220–233).
   b) Christus auf dem Ölberg (V. 234–269).
   c) Gefangennahme Christi (V. 270–289).
9. Jesus vor Gericht:
   a) Jesus vor den Hohenpriestern (V. 290–299).
   b) Petrus verleugnet Jesus (V. 300–307).
   c) Jesus vor Pilatus (V. 308–318).
   d) Jesus vor Herodes (V. 319–320).
   e) Jesus wieder vor Pilatus (V. 321–333).

[2] E. Hartl, Das Drama des Mittelalters. Bd. 2, Leipzig 1938, S. 21–44.
[3] Ebd. S. 120–189.

f) Geißelung und Verspottung Christi (V. 334–336).
g) Verurteilung Christi (V. 337–356).

10. Selbstmord des Judas (V. 357–365).
11. Kreuzigung Christi und Marienklagen (V. 366–476).
12. Joseph von Arimathia vor Pilatus (V. 477–492).

Diese meine Anordnung der Auftritte weicht aus zwingenden Gründen von der Hs. und von den anderen Textausgaben ab; obwohl schon Froning[4] deutlich die Verwirrung des Textes erkannt hatte, scheute er doch vor einschneidenden Umstellungen zurück: zunächst beanstandet er, daß Maria Magdalena ihre Klage vorbringt, nachdem Christus ihr die Sünden vergeben hat. Aber es wäre nach der Textgestalt der Bühnenanweisung 209a *(Tunc Maria surgat* et *vadat lamentando cantans)* nicht möglich, diesen seelischen Erguß vorher unterzubringen; die einzig geeignete Stelle wäre nach V. 173 (nach dem Salbenkauf), aber dazu würde das vom Bearbeiter ausdrücklich hervorgehobene *surgat* nicht passen, da sie doch beim Salbenkauf gestanden hat; auch unmittelbar nach der Bekehrung der Magdalena läßt sich die Klage nicht einfügen, da auch hier *surgat* nicht am Platz wäre: Magdalena ist doch wohl schon bei der letzten Erscheinung des Engels (V. 159–161), spätestens vor dem sinnbildlichen Kleiderwechsel (V. 162–165) aufgestanden; auch das *vadat* der Bühnenanweisung 209a wäre hier widerspruchsvoll, denn sie bleibt zunächst noch im Haus, um sich umzukleiden. So muß also diese Stelle, so unpassend sie in dem Zusammenhang auch erscheinen mag, hier belassen werden; seelisch läßt sich dieser Gefühlsausbruch allerdings dahin erklären, daß sie nun, nachdem sie Christi Reinheit geschaut hat, erst recht Reue über ihr früheres Leben erfaßt, ähnlich wie auch öfter im Osterspiel Magdalena ihre Klagen äußert, nachdem ihr der auferstandene Christus bereits erschienen ist.

Die größte Verwirrung herrscht im 8.–11. Auftritt: Die Verse 270–278 sind aus zwei Evangelien zusammengesetzt, ohne daß dem Bearbeiter die dadurch entstandene Unklarheit der Anordnung aufgefallen wäre: V. 270–277 sind Joh. 18, 4–8 nachgebildet, während V. 278 aus Matth. 26, 49 bzw. Mark. 14, 45 genommen sind; Matthaeus und Markus erwähnen den verräterischen Kuß, der bei Johannes fehlt, dafür aber bietet Johannes die Wechselfragen, die hier (V. 270–277) zugrundegelegt sind. Der Vers 278, der den Kuß voraussetzt, müßte also am Anfang des Auftritts stehen, aber das ist nach V. 277a nicht möglich, nach dem alle Jünger bis auf Petrus fliehen; da Jesus (V. 277) zu Gunsten der Apostel vermittelt *(Sinite hos abire)*, können die Jünger also nicht vor der Begrüßung durch Judas geflohen sein, denn sonst würde dieser Vers seines Sinnes entbehren. Man könnte höchstens die Bühnenanweisung 277a *(Tunc apostoli*

[4] S. 279 Anm. 3: „Maria Magdalena bringt ihre deutsche Klage nach der Sündenvergebung an; die Verleugnung des Petrus steht am unrechten Ort; die Zurufe der Juden erfolgen erst, als Jesus schon verschieden ist; auch die Marienklage erscheint verwirrt." Siehe auch Froning, S. 281. – Über die Auferweckung des Lazarus vgl. S. 132f.

dent fugam excepto Petro, et Judas dicat: Ave, rabbi) auseinanderreißen und *Judas dicat: Ave, rabbi* nach V. 269 stellen und daran *Tunc apostoli dent fugam* an V. 283 anfügen. Aber das wäre wohl ein mehr als gewaltsamer Eingriff, der durchaus nicht im Sinn des Bearbeiters wäre. Innerlich ist diese denkwidrige Anordnung dadurch zu erklären, daß der Bearbeiter eine deutlich ausgesprochene Vorliebe für die Verknüpfung von Handlungen zeigt[5]: nachdem von den Jüngern nur Petrus zurückgeblieben ist, folgt (nach dem ungeschickt eingefügten Begrüßungskuß des Judas) die Verleugnung Christi durch Petrus, die sich also unmittelbar an die Gefangennahme Christi (V. 283) anschließt: nach dieser Anordnung müßte sie sich noch auf dem Weg vom Ölberg zu den Hohenpriestern abspielen *(Et Petro sequente Ihesum una ancilla dicit*, V. 299a*)*, wo aber das Auftreten der Magd durch nichts gerechtfertigt wäre. Da aber auch nach den biblischen Berichten die Wechselrede zwischen Petrus und der Magd in den Hof des Kaiphas verlegt wird, während die Hohenpriester Jesus im Innern des Gebäudes verhören, muß auch hier die Beratung der Priester der Verleugnung vorangehen: also sind die Verse 299a–307 an die Ratsszene (nach V. 299) anzuknüpfen. Zwischen der Verleugnung und der Beratung stehen in der Hs. die Verse 283a bis 289, die Christi Vorwurf gegen die Häscher enthalten; an dieser Stelle käme die Rede zu spät und wäre daher wirkungslos: sie ist (nach Matth. 26, 55) an die Gefangennahme Christi (nach V. 283) anzuschließen. Durch diese Umstellungen stoßen nun allerdings zwei Reden Christi (der Vorwurf Christi gegen Judas, V. 279–283, und der gegen die Häscher, V. 284–289) zusammen; aber auch in V. 275 und 276f. folgen zwei Reden Christi aufeinander. Nur die hier vorgenommene Umstellung wird dem Sinn und dem denkrichtigen Verlauf der Handlung gerecht. Die Unstimmigkeit in der Hs. kommt daher, daß der Bearbeiter die Berichte des Johannes und des Matthaeus ineinander zu verarbeiten suchte, ohne daß ihm das reibungslos geglückt wäre. Auch die Verse 290–299 wären wie im St. Gall. Pass. (V. 649–652) in Übereinstimmung mit Joh. 11, 47–53 vor die Gefangennahme Christi zu setzen, aber die Bemerkung in V. 289a: *Et ducatur Jesus ad pontifices, et chorus cantat* verbietet eine Umstellung.

Dieses Unvermögen, die Evangelien widerspruchslos zu einem einheitlichen Ganzen zu verschmelzen, wird auch in den Versen 308–311 ersichtlich, die empfindlich gegen die Denkrichtigkeit verstoßen: zuerst erheben die Juden Anklage gegen Jesus *(Hic dixit: Solvite templum hoc)*, und dann fragt Pilatus: *Quam accusationem affertis adversus hominem istum?* Hier hat sich der Bearbeiter in V. 308f. an Matth. 26, 61 angelehnt, der diesen Auftritt vor den Hohenpriestern spielen läßt, während das Folgende (V. 310–318) im Anschluß an Joh. 18, 29–31 gestaltet ist, bei dem im Verhör vor den Hohenpriestern die in V. 308f. ausgesprochene Anklage nicht vorkommt.

Eine verwirrende Unstimmigkeit herrscht weiter in den Versen 373–476: auf V. 372 folgen V. 378–425 (der erste Teil der Marienklage), darauf V. 428–461

[5] Siehe auch S. 131f.

(die Fortsetzung der Marienklage, die zum großen Teil aus einem Wechselgesang zwischen Maria und Johannes besteht), ferner 426f. (Jesus wendet sich an seine Mutter und an Johannes), sodann 462f. (die Worte Christi: *Sitio. Consummatum est*), 471–473 (Lanzenstich des Longinus), 464–466a (*Ely, ely lama sabactany:* Jesus stirbt), 474–476 (Longinus erhält sein Augenlicht wieder), 467–470 (die Juden verspotten Jesus: *Elyam vocat iste*), und schließlich 373–377 (Spott der Juden über den Sohn Gottes, der andere geheilt hat, aber sich nicht selbst zu retten vermag).

Vor allem sind in der von der Hs. gebotenen Reihenfolge die Schlußverse 373–377 ebenso wenig wirkungsvoll wie denkgerecht: nachdem Zeichen und Wunder geschehen sind, wäre doch der Spott der Juden wenig angebracht. Daß aber der Bearbeiter die Spottreden der Juden (V. 467–470 und 373–377) absichtlich nebeneinanderstellen wollte, geht daraus hervor, daß er V. 372a mit *Alter Iudæus* (von mir im Zusammenhang in *Unus Iudæus* gebessert) überschreibt, wobei er an V. 466a *(Et unus ex Iudæis dicat ad Iudæos)* anknüpft.

Auch die anderen Stellen zeigen, daß der Bearbeiter eine wenig glückliche Hand in der Einfügung neuer Teile hat: so bringt er die zwei Stücke der Marienklage (V. 378–425 und 428–461) nacheinander, ohne zu merken, daß die Stelle 428–461 die Verse 426f. voraussetzt: denn in V. 429f. spricht Maria den Jünger Johannes mit *fili nove, fili novo fœdere* an; es sind also, wie schon Schönbach und Froning[6] gefühlt haben, zwischen die beiden Stücke der Marienklagen die Verse 426f. einzuschalten.

Auf V. 427 folgen in der Hs. die Worte Christi *Sitio* und *Consummatum est* (V. 462f.), darauf *Ely, ely, lama sabactany* usw. (V. 464–466a). Diese letzten Verse müßten richtigerweise vor V. 462 stehen, denn V. 463 sollte das letzte Wort Christi sein; der Bearbeiter jedoch will V. 464–466 als die letzte Rede Christi betrachtet wissen, da er in der Bühnenanweisung 463a ausdrücklich sagt: *Jesus videns finem*, und in der folgenden Rede *E-ly – E-ly* durch rote Striche nach Silben trennt und so das mühsame Sprechen des Sterbenden ausdrücken will. Diese denkwidrige Anordnung ist dadurch veranlaßt worden, daß der Bearbeiter sich zunächst an die Darstellung des Johannesevangeliums hält (V. 425a bis 427, 462f.), dann aber zu Matthaeus überspringt (V. 464–466, 466a–470, 473), aber die Redenfolge des Matthaeus geradezu auf den Kopf stellt. Aber eine Besserung im Sinn der Denkrichtigkeit verbietet sich hier von selbst.

Die Verse 464–466 und 467–470, die eng zusammengehören, sind in der Hs. durch V. 471–473 (Lanzenstich des Longinus) voneinander getrennt, und die Heilung des Longinus wird erst in V. 474–476 vorgeführt[7]; die in meiner Ausgabe vorgenommene neue Ordnung der Verse ist zwingend.

[6] Froning, S. 281 Anm. 1.

[7] In dem Ludus breviter de passione (ed. W. Meyer, Fragmenta Burana. Berlin 1901, S. 124) herrscht eine ähnliche Verwirrung: *Lanzenstich – Ely, ely – Marienklage – Si filius dei es – Alios salvos – Consummatum est – In manus tuas – Bestattung.* Auffälligerweise geht auch hier der Lanzenstich dem *Ely, ely* voran.

Ob der 12. Auftritt, der von anderer Hand geschrieben ist und erst nach mehreren Unterbrechungen auf Bl. 112^{r} erscheint, noch zu diesem Spiel gehört, oder die Fortsetzung eines anderen Passionsspiels oder den Rest eines eigenen Grablegungsspiels darstellt, ist kaum zu entscheiden[8]: diese Verse 477–492 weichen in mehrfacher Hinsicht von dem übrigen Text ab: außer *seit* (V. 491) kommen hier keine diphthongierten Formen vor, während in den vorhergehenden deutschen Textteilen *î* und *ei*, *û* und *au*, *iu* und *eu* nebeneinander stehen; ferner sind in V. 477–492 auch die Bühnenanweisungen mit schwarzer Tinte geschrieben, und entgegen der Gewohnheit des Schreibers I hat der zweite Schreiber weder den Ortswechsel noch den Inhalt der Rede in der Bühnenanweisung angegeben. Wenn aber beide Stücke zusammengehören, dann muß das Spiel nicht nur die Grablegung, sondern auch um des trostreichen Abschlusses willen noch die Auferstehung[9], vielleicht sogar die Höllenfahrt, die *visitatio* und die Erscheinungsszene enthalten haben.

Um die zunächst nicht ganz durchsichtige innere Haltung des Spiels zu erschließen, muß man in erster Linie die bühnlichen Erfordernisse und Ansprüche berücksichtigen: die Handlung verlangt vor allem 25 Einzelpersonen als Darsteller[10], von denen der *Diabolus* und Lazarus nur handelnd, aber nicht sprechend, und die Pilatissa und die *mercatrix*[11] weder handelnd noch sprechend auftreten; dazu kommen noch als stumme Gruppen: die Soldaten des Pilatus und die des Herodes, die Juden, die *pueri* (V. 54a), die Diener des Symon, die *puellæ* und die *amatores* (V. 163) der Maria Magdalena, die Folter- und Henkersknechte, dann als Chorsänger (und auch als stumme Schauspieler) die *discipuli* (V. 217a)[12], der Chor der Priester (V. 173a, 289a, *clerus* V. 28a, 32a, 297a, auch V. 1–6 und 35–67) und die *filiæ Jerusalem* (V. 365a). Die Diener des Symon sind zuerst wohl nicht als in der Menge der Juden befindlich anzunehmen, sondern sie müssen im Haus des Symon weilend gedacht werden, wohl aber werden die Folterknechte schon von vornherein unter den Juden sein, und die *puellæ* der Maria Magdalena können ohne weiteres auch als *filiæ Jerusalem* gelten. Rechnet man nun zu den 25 Einzelpersonen die acht nur im Chor auftretenden Apostel hinzu, und nimmt man ferner für jede der übrigen acht Gruppen nur je fünf Personen an (*milites Pilati*, *milites Herodis*, Juden[13], *pueri*, Diener des Symon, Folterknechte,

[8] Vgl. W. Meyer, Fragm. Bur., S. 14.

[9] Wie dies schon Docen (S. 497) bemerkt.

[10] Pilatus, Pilatissa, die beiden *Pontifices*, *Mercator*, *Mercatrix*, Maria Magdalena, Jesus, Petrus, Andreas, Zachaeus, *Cœcus*, Symon Pharisaeus, *Angelus*, *Amator*, *Diabolus* (V. 165a, 365a), Judas, Lazarus, Martha, *Ancilla*, Maria, Johannes, Longinus und Joseph von Arimathia.

[11] Wenn hier auch die *mercatrix* eingeführt wird, so scheint dies darauf zu deuten, daß dem Bearbeiter Osterspiele (vielleicht der Benediktbeurer Text?) bekannt waren, in denen die Krämerin stärker in die Handlung eingreift.

[12] Es treten neben Petrus, Andreas, Judas und Johannes auch die übrigen acht Jünger auf, da es beim Gebet Christi auf dem Ölberg ausdrücklich heißt: *Postea* [Iesus] *assumat quattuor discipulos et cæteris dicat, quos relinquit* (V. 233bc).

[13] Die Zahl der Juden muß aber als beträchtlich größer angenommen werden: abgesehen davon, daß Judas zur Gefangennahme Christi eine *turba Iudæorum* (V. 269a) beigegeben wird, ist

puellæ-filiæ Jerusalem, sodann nur drei *amatores*), so kommen wir bei niedrigster Berechnung der Personenzahl auf 25+8+40+3 = 76 Darsteller; auch wenn man mit Rücksicht auf die größeren Gruppen die Zahl der Rollen mit etwa 85 anschlägt, dürfte diese Berechnung keineswegs übertrieben sein.

Ebenso groß ist auch der Aufwand, der durch die Kleiderfrage bedingt ist: der Chor der Geistlichen wirkt natürlich in seiner kirchlichen Gewandung mit, durch die der Eindruck einer gottesdienstlichen Handlung verstärkt wird; die jüdischen Hohenpriester treten wohl nach der angleichenden Art des Mittelalters in der Kleidung christlicher Bischöfe auf; eine priesterliche Tracht (etwa eine Alba) ist auch für den Engel anzunehmen, und eine ähnliche (wenn vielleicht auch prächtigere) Kleidung ist zunächst Jesus zuzuschreiben, der später mit einer *vestis alba* (V. 320a) und einem Purpurrock (V. 333a) bekleidet wird; die Apostel, die sich in ihrem Äußern von den Juden unterscheiden müssen, tragen wohl von vornherein Gewänder, die dem Kirchlichen angenähert sind; ähnlich dürfte auch Joseph von Arimathia gekleidet sein. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die mit Namen genannten Jünger (Petrus, Andreas, Johannes und Judas) in der Kleidung eine leichte Abänderung der gemeinsamen Grundtracht zeigen, nur dürfte der Verräter Judas durch eine auffallende Kleidung oder Farbe gebrandmarkt gewesen sein. Lazarus trägt nur ein Sterbehemd und ist an Armen und Beinen mit Binden umwickelt. Die *pueri* bedurften sicherlich keiner eigenen Spielkleidung: ihre Klostertracht genügte.

Die weltlichen Personen tragen mittelalterliche Kleidung: Pilatus und Herodes sind besonders prächtig gekleidet, Herodes trägt überdies noch eine Krone. Die Soldaten, zu denen auch Longinus gehört, sind wie die zeitgenössischen Kriegsknechte gewandet, die Diener wie solche des 13. Jahrhunderts, der *Mercator* wie ein Krämer der Zeit, die Juden treten in ihren mittelalterlichen Kaftanen auf (ebenso auch der Blinde, Zachaeus und Simon), die *amatores* sind aufgedonnert wie stutzerhafte Bürgersöhne des Mittelalters.

Die männlichen Darsteller, denen die Frauenrollen (Pilatissa, *Mercatrix*, Maria Magdalena, Martha, *puellæ*, *filiæ Jerusalem*, *Ancilla*, Maria[14]) obliegen, tragen mittelalterliche Frauenkleider, die nach Rang und Stand abgestuft sind; die Pilatissa ist besonders prächtig gekleidet, die *Mercatrix* aufgedonnert, die *Ancilla* ärmlich, die *puellæ* wie ehrbare Bürgerstöchter; gleich wie die *puellæ* trägt sich auch Maria Magdalena, wenn auch vielleicht etwas hoffärtiger; nach

besonders auf die Gleichzeitigkeit der zwei Handlungen in V. 356a Gewicht zu legen: wenn hier Jesus zur Kreuzigungsstätte geführt wird, ist doch dabei vorauszusetzen, daß ihn außer seinen Anhängern die Soldaten und eine Menge Juden begleiten; während dieser stummen Handlung begibt sich Judas zu den Hohenpriestern und wirft ihnen den Verräterlohn vor die Füße; die Hohenpriester müssen nach der Auffassung, die man im Mittelalter von Standespersonen hatte, eine entsprechende Gefolgschar bei sich haben, so daß man wohl nicht zu hoch greift, wenn man insgesamt die Zahl der Juden einschließlich der Folterknechte auf etwa 20 anschlägt; freilich können sich nach dem Auftritt bei Symon dessen Diener den übrigen Juden beigesellen.

[14] E. Hartl, Drama I 1937, 144f. und 156.

ihrer Bekehrung wechselt sie ihr weltliches Kleid gegen einen schwarzen, die Buße versinnbildenden Mantel um[15].

Schon die große Zahl von Schauspielern deutet auf ein erhebliches Gepränge der Aufführung und setzt auch eine ziemliche Geräumigkeit der Bühne voraus, die auch durch die Menge der im Spiel vorkommenden Örtlichkeiten geradezu gefordert wird. Daß es sich hier um richtige Bühnenstände handelt, geht unzweideutig aus der das Spiel eröffnenden Anweisung hervor: *Primitus producatur Pilatus et uxor sua cum militibus in locum suum.* Zunächst sind an hausähnlichen Aufbauten erforderlich: Bühnenstände für Zachaeus, Symon, Joseph von Arimathia, Maria Magdalena und Martha[16], die Synagoge als Sitz der Hohenpriester und Aufenthaltsort der Juden und der *pueri* (wohl Knabenchor der betr. Klosterschule), ferner größere Bauten für Pilatus und für Herodes; den Aposteln braucht, wofern nicht die *visitatio* im Spiel enthalten war, nicht unbedingt ein eigener Bühnenstand zugewiesen zu werden: man kann sie anfangs unter den Juden und später als Christi ständige Begleitung annehmen. Für die *amatores* wie für die *puellæ (filiæ Jerusalem)* ist auch kein eigener Bühnenort erforderlich: sie haben ihren naturgemäßen Platz unter den Juden. Der Auftritt zwischen Petrus und der Magd beansprucht keinen besonderen Bühnenstand: er spielt vor dem Haus des Kaiphas; ebenso kann man auch die Geißlung und Verspottung Christi auf den Platz vor dem Haus des Pilatus verlegen. Die Stadt Jerusalem kann entweder nur durch die Synagoge oder durch einen Torbogen, unter dem Jesus hindurchzieht, versinnbildlicht werden. Da ein Engel und ein Teufel vorkommen, wird man auch Himmel und Hölle als Bühnenorte annehmen dürfen: der Himmel dient auch als Aufenthaltsort für Jesus, bevor er in die Handlung eingreift, und für den Engel; die Hölle, die, wenn nicht in dem verlorenen Schluß noch die Höllenfahrt dargestellt wurde, nur angedeutet zu sein braucht, beherbergt den Teufel; es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Teufel den Verräter Judas in der Nähe der Hölle aufhängt und ihn dann in die Hölle bringt (wenn nicht etwa an Judas Stelle eine Puppe aufgehängt wurde: denn daß Judas selbst bis zum Ende des Spiels hängen bleibt, ist kaum möglich). Für den *Mercator* und seine Frau genügt ein kleiner Tisch, auf dem die im Spiel Verwendung findenden Gerätschaften bereit liegen. Der Text liefert keinen sicheren und eindeutigen Anhalt dafür, wie das Grab des Lazarus beschaffen war: war es eine (wenn auch unvollkommene) Nachbildung des jüdischen Felsengrabes, aus dem Lazarus aufrecht herausgehen konnte, oder das christliche Troggrab, das allerdings ein an Händen und Füßen Gebundener nicht ohne fremde Hilfe verlassen konnte?

[15] Ebd. I, 112.

[16] Wenn man den Versuch machte, den der Gesinnung nach miteinander verbundenen Personen, d. h. den Anhängern Christi, einen gemeinsamen Bühnenstand zuzuweisen, so könnte man höchstens Zachaeus, Maria und Joseph von Arimathia in einem Haus vereinen; jedoch ist für Symon ein besonderer Bühnenstand nötig, da der in seinem Haus spielende Auftritt viele Personen beansprucht (Jesus, 12 Jünger, Symon, Diener). Auch Maria Magdalena muß, damit die Engelerscheinung glaubwürdig wirkt, einen besonderen Platz haben; ob Martha während dieser Erscheinung schläft oder sich anderswo aufhält, ist unsicher.

Oder gewährten die Binden dem Darsteller noch genügend Bewegungsfreiheit? Die fremde Hilfe jedenfalls würde das Wunder für die Zuschauer abschwächen. Aus den Spielanweisungen ist auch nicht ersichtlich, wie die Dinge der Natur, das *litus maris*, der Baum des Zachaeus, der Ölberg und Golgatha dargestellt wurden: als Gerichtsstätte wurde wohl die neutrale Bühnenmitte verwendet, und die anderen Örtlichkeiten dürften mehr angedeutet als der Natur genau nachgebildet gewesen sein. Der die Handlung durch Gesänge begleitende und verdeutlichende Priesterchor steht auch an keinem besonderen Bühnenort, sondern vielleicht am Rand des Schaugerüstes.

Neben den Bühnenständen sind noch einzelne Versatzstücke, Geräte und sonstige Gegenstände erforderlich: Tisch und Stühle (oder Bänke) für das Mahl im Haus des Symon, ein Tisch und eine Bank für den *Mercator* und seine Frau, das Bett der Magdalena, das Kreuz (auch die Kreuze für die beiden Schächer? Sie werden allerdings nicht erwähnt!), der Richterstuhl des Pilatus und der Königssitz des Herodes, eine Vorrichtung zum Hängen des Judas, Angeln für Petrus und Andreas, Laub und Kleider für die *pueri* beim Einzug Christi in Jerusalem, Waren (Salbentiegel) für den *Mercator*, ferner *fustes*, *gladii* und *lucernæ* für die Judenschar bei der Gefangennahme Christi, die Dornenkrone, Geißeln, ein Waschbecken für Pilatus (V. 353a), die 30 *denarii*, um die Judas seinen Meister verrät, die Tafel *INRI*, der essiggetränkte Schwamm. Wenn auch manche dieser Gegenstände etwas urständig sein können, so müssen sie doch für die Aufführung notwendigerweise vorhanden sein.

Der Text des Spiels macht einen außerordentlich zwiespältigen Eindruck: Bühnenfremdheit und Wirklichkeitsnähe stehen unmittelbar nebeneinander, epische Haltung wechselt mit dramatischem Geschick, so daß man zunächst versucht ist, zu fragen: ist es wirklich ein Schau-Spiel oder ein Lesedrama?[17] Neben ganz ausführlichen Bühnenanweisungen erscheint mitunter nur der Name oder die Bezeichnung des Sprechenden (ohne Tätigkeitswort), z. B. *Cœcus* (V. 13a), Maria Magdalena (V. 89a), Maria (V. 161a), Symon (V. 197a), *Iudœi* (V. 273a, 316a, 331a, 337a, 341a), Pilatus (V. 313a, 332a, 338a, 344a, 371a, 484a), *Pontifices* (V. 363a), Longinus (V. 372a), ja manchmal fehlt sogar jede Angabe der Person (vor V. 1–6, ferner in V. 34a, 54a, 60a, 154a, 165a).

Die bühnenfremde Wirklichkeitsferne drückt sich besonders in der hier noch sehr bedeutsamen Rolle des Chorischen aus: die Verse 35–67 werden, wenn auch der Bearbeiter eine entsprechende Angabe unterlassen hat, vom Chor (der Geistlichen) gesungen, während Jesus mit seinen Begleitern auf den als Jerusalem dargestellten Bühnenort zuschreitet[18], und dienen dazu, eine längere Reihe von Einzelhandlungen zu ersetzen: die erste dieser Handlungen (die Jünger holen die Eselin) wird nur durch den epischen Gesang, in dem Christi Befehl ausgesprochen

[17] So hat man auch das Maastrichter Passionsspiel und fälschlich auch das Osterspiel von Muri als reine Lesedramen aufgefaßt.

[18] Dem Christusdarsteller könnte man diese Worte schwerlich in den Mund legen.

wird, vorgeführt (V. 35–45)[19]. Der folgende Einzug Christi in Jerusalem ist teils in chorisch-epischer Form (V. 46–54), teils in lyrisch-dramatischer Form (V. 55 bis 67) gehalten, wobei aber die vom Chorgesang ausgehende Stimmung dadurch unterstützt wird, daß wenigstens ein Teil der Handlung in anschaulicher Weise vorgeführt wird[20]. Der Chor wirkt als Theaterherold, wenn er (V. 174f.) die folgende Handlung ankündigt: *Accessit ad pedes* [*Iesu peccatrix, mulier Maria*]; als Ausfüllung der (sicherlich kurzen) Wegpause kann dieser Gesang nicht gedacht sein, da ja Maria Magdalena selbst auf dem Weg die Verse 176–179 singt[21]. Einen eigenartigen Eindruck macht die außerordentlich gedrängte Lazarusszene (V. 25–34): Lazarus ist stumm, seine Handlung wird durch den epischen Gesang des *clerus* ersetzt, der von dem dabeistehenden und handelnden Jesus wie von einem Abwesenden erzählt (singt). – Die Beratung der Judengemeinde über das Schicksal Jesu wird nur durch einen Chorgesang von zwei Versen (290f.) versinnbildet: *Collegerunt pontifices* [*et Pharisæi concilium*]. Daneben ist aber in der folgenden Bühnenanweisung ein Anhaltspunkt für die mehr theatermäßige Ausführung des Auftritts gegeben: *Et pontifices cantent et cogitent, quid faciant.* Die Fortsetzung der Beratung wird wieder durch den Chor weitergeführt: *Ab ipso ergo die cogitaverunt.* [*ut interficerent eum*][22]. – Etwas anderes ist es mit den 6 Eingangsversen, die hier als musikalischer Vorspruch dienen; wenn es auch in der Hs. nicht ausdrücklich angegeben ist, daß diese Stelle vom Chor gesungen wird, so ist dies doch nach dem Beispiel der Osterspiele von Klosterneuburg, Benediktbeuren und Innsbruck unbedingt anzunehmen[23].

Dem in diesen Stellen sich ausprägenden Geist liturgischer Haltung entspricht auch die bedeutsame Rolle, die hier das Sinnbildliche spielt: das zweimalige Einschlafen Maria Magdalenas versinnbildet nicht nur die durch die Weltfreude verursachte Ermüdung, sondern vor allem die längere Dauer ihres weltlichen Treibens. Auch sonst steht der Schlaf im Gegensatz zu den Bibelworten: *Vigilate et orate, ut non intretis in temptationem* (Matth. 26, 41). Einzelne kleine Dinge, die zur Pflege des Körpers dienen, erhalten hier eine größere Bedeutungsschwere: sie sind zur Verkörperung der Weltzugewandtheit überhaupt erhoben. Die freud-

[19] Der dramatischen Wirklichkeit entsprechender ist die gleiche Stelle im Alsf. Pass. 2511d gehalten: dort singt der Chor *Cum appropinquaret* bis *dicens eis* (= Ben. Pass. 35–38), und Jesus fährt mit *Ite in castellum* fort; diese Teilung wird auch im Egerer Passionsspiel besonders betont: *Finito chorus cantat: „Cum appropinquaret" usque „Ite in Castellum", quam clausulam Salvator canit* (V. 3306bc).

[20] Das Alsf. Passionsspiel verbindet wieder in engerer Weise das Chorische mit der Handlung (V. 2583a): *Tunc Ihesus equitat ad Judeos sedens super azinum, discipulis euntibus, et cum hoc chorus cantat: „Cum audisset" usque ad illum „Hic est", ut in die palmarum. Post hoc unus Judeorum canit primum „Hic est". Hic est, qui venturus est in salutem populi. Alius secundum: Hic est salus nostra et redemptio Israel.* Vgl. auch Heidelb. Pass. 2677f., Frkf. Dir. 126, Frkf. Pass. 1812a, 1852a; Matth. 21,2. Mark. 11, 8–10. Luk. 19, 37f., Joh. 12,12f.

[21] Jedenfalls tritt sie schon mit V. 180 vor Jesus hin.

[22] Diese aus Joh. 11, 53 genommene Stelle, die auf einen längeren Zeitraum hinweist, ist hier unpassend.

[23] Vgl. Docen, S. 498 Anm.

vollen Tage werden durch das weltliche Lied, die qualvollen Nächte durch die mahnende Stimme des Engels, das erwachende Gewissen, versinnbildet. Mehrmals erklingen die gleichen Töne, die zur Weltlust verlocken oder zur Einkehr mahnen, und in dieser Wiederholung drückt sich das Hin und Her, das Schwanken zwischen Weltfreude und Büßertum aus; schließlich ringt sie sich zur Entsagung durch, und so ist ihre Bekehrung bereits vorbereitet, so daß es nicht mehr notwendig ist, diese durch eine eingehende Darlegung seelischer Gründe innerlich glaubhaft zu machen, sondern das Wechseln der Kleider und das Abgehen des Liebhabers und des Teufels deutet den schon lang erwarteten Umschwung an[24].

Viele Bühnenangaben gemahnen mehr an das Epos als an das Schauspiel und weisen auf eine gehaltene, wirklichkeitsferne Darstellung, z. B.: *Postea vadat Dominica Persona sola ad litus maris vocare Petrum et Andream, et inveniat eos piscantes* (V. 6a); auf die Bitte des Blinden, ihm das Augenlicht wieder zu schenken (V. 14), antwortet Jesus nur: *Respice, fides enim tua salvum te fecit* (V. 15f.): aber wie der Blinde sehend wird, ist nicht angegeben, ebenso wird seine Freude über das ihm wiedergegebene Augenlicht unterdrückt; aber die Worte Christi bedeuten die Tat, bedeuten Erfüllung und Freude; der ganze Auftritt umfaßt nur 6 Verse. Jesus ruft Zachaeus vom Baum herab, aber es wird nicht gesagt, daß oder wie er herabsteigt, sondern die folgenden Verse (20–24) spielen schon im Haus des Zachaeus; wie die Bewirtung vor sich geht, erfahren wir nicht, im Gegensatz zum Spätmittelalter, das sich solche Gelegenheiten, Schmausereien darzustellen, selten entgehen läßt. Auch andere Stellen zeigen eine Vernachlässigung der Wirklichkeit: *Tunc veniat Pharisæus et vocet Iesum ad cenam* (V. 67a); *Tunc accedat amator, quem Maria salutet, et cum parum loquuntur, cantat Maria ad puellas* (V. 120a); *Tunc vadat Iesus ad resuscitandum Lazarum, et ibi occurrant Maria Magdalena et Martha plorantes pro Lazaro* (V. 219a)[25]; *Interea Iesus faciat, ut mos est in cena* (V. 233a)[26]. An diesen Stellen ist alles dem Belieben des Spielleiters überlassen; der Bearbeiter legt keinen Wert darauf, anzugeben, wie z. B. das Mahl bei Symon dargestellt wird, sondern wichtig ist für ihn nur, daß es dargestellt wird[27]. Die Versöhnung zwischen Pilatus und Herodes wird nur als stumme Handlung vorgeführt, wie es in dem kurzen Satz der Bühnenanweisung angedeutet ist: *Tunc conveniunt Pilatus et Herodes et*

[24] Siehe E. Hartl, Drama I, 112.

[25] Diese Stelle ist an sich nicht als Zeugnis für die wirklichkeitsferne Haltung des Spiels heranzuziehen, denn sie ist Joh. 11, 11. 21. 32 nachgebildet, wo auch Jesus von dem Tod des Lazarus spricht, ohne daß ihm jemand die Kunde von dem Ableben seines Freundes gebracht hätte. Aber daß der erste Bearbeiter gerade diese Stelle ziemlich unverändert aus Joh. übernommen hat, zeugt von seinem besonderen Gestaltungswillen, der für die Wirklichkeit wenig Raum läßt.

[26] Docen, S. 503.

[27] Du Méril, S. 136 Anm. 2: *Ces mots semblent indiquer que l'acteur qui remplissait le rôle de Jésus, consacrait le pain et le vin, et célébrait réellement la cène. Comme l'a dit le Christ dans saint Luc., ch. XXIII, v. 19: Hoc facite in meam commemorationem. C'est, ainsi que nous l'avons déjà dit, une des causes principales de l'introduction de ces représentations dramatiques dans les églises.*

osculentur invicem (V. 320a). Die Geißlung Christi, die in den späteren die Natur nachahmenden Spielen einen sehr breiten Raum einnimmt, wird hier nur ganz kurz erwähnt: *Tunc ducitur Ihesus ad flagellandum* (V. 333a); ebenso wird die Kreuzigung selbst nur mit wenigen Worten der Bühnenanweisung abgetan: *Tunc Iesus suspendatur in cruce et titulus fiat INRI* (V. 369a). Wie schon diese Beispiele zeigen, ist die Handlung nur als solche in den Bühnenangaben vorgeschrieben, doch über die Art der Ausführung lassen diese im unklaren, so daß aus ihnen kaum ein zwingender Schluß auf den gesamten Spielstil möglich ist; jedoch ist besonders zu betonen, daß das Ganze ja gesungen wurde, so daß die Unwirklichkeit der in loser Szenenfolge aufgebauten, mehr an lebende Bilder gemahnender Handlung weniger stark ins Bewußtsein fällt.

Der Eindruck des Epischen wird ganz besonders dadurch verstärkt, daß der Bearbeiter versucht, im Eingang der Bühnenanweisungen die einzelnen Handlungen miteinander zu verknüpfen und sie so enger in den Zusammenhang einzugliedern: so beginnen 22 Bühnenangaben mit *Item*, 21 mit *Tunc*, 17 mit *Et*, 8 mit *Postea*, je zwei mit *Accepto unguento*, *Statim*, *Deinde*, je eine mit *Et iterum postea*, *Et iterum*, *Tunc iterum*, *His factis*, *Hoc facto*, *Modo*, *Iterum*, *Item statim*, *Interea*, *Interim*, *Paulatim*, *Vero*.

Dieses Epische geht mitunter so weit, daß in der Bühnenanweisung bereits die Absicht des Sprechenden, die erst in der folgenden Rede oder Handlung verwirklicht wird, zum Ausdruck kommt: *Postea vadat Dominica Persona sola ad litus maris vocare Petrum et Andream* (V. 6a); *Tunc veniat Pharisæus et vocet Iesum ad cenam* (V. 67a); *Tunc vadat Iesus ad resuscitandum Lazarum* (V. 24a); *Interim Iudas veniat festinando et quærat opportunitatem tradendi dicens* (V. 219a); *Et Pontifices cantent et cogitent, quid faciant* (V. 291a).

Aber diese meist sehr knappen Bühnenanweisungen erwecken doch nur auf den ersten Blick den Anschein einer Bühnenfremdheit: betrachtet man sie dagegen im Zusammenhang mit dem Ganzen, so ergibt sich ohne weiteres, daß auch diese wortkargen Angaben bei der Aufführung die Umsetzung in eine dem Leben genäherte Handlung verlangen, denn sonst würde der Zusammenhang und das Verständnis des Spiels überhaupt aufs empfindlichste gestört werden: so wäre z. B. der Vers 8 *(faciam vos piscatores hominum)* unverständlich, wenn (nach der zwar sehr allgemein gehaltenen Bühnenanweisung in V. 6a) das Fischen des Petrus und Andreas nicht in anschaulicher Weise dargestellt worden wäre. Da der Text nicht im Widerspruch zur Handlung stehen kann, muß der Auftrag, den Symon seinen Dienern gibt (V. 72f.), auch entsprechend ausgeführt werden: diese Stelle fällt sogar durch ihre Lebensnähe aus ihrer mehr episch-lyrischen Umgebung heraus, und gleichzeitig verrät sie einen geschickten Kunstgriff: das Aufstellen der Tische und Sitze wird hier in so selbstverständlicher Weise vorgenommen, ohne daß dieses stumme Spiel störend wirkt. – Einen der Wirklichkeit entsprechenden Ausdruck im Spiel fordert auch die nur andeutende Bühnenanweisung 120a: *Tunc accedat amator, quem Maria salutet, et cum parum*

loquuntur. cantet Maria ad puellas. Freilich ist damit noch gar nichts über die Art der Darstellung selbst gesagt: begrüßen sie einander stumm, nur mit Gebärden, oder tauschen sie freundliche Worte des Willkomms aus? Wechseln sie wirklich Liebesworte, oder flüstern sie nur, ohne daß die Zuhörer sie verstehen? Man kann hier nur über den Grad der Wirklichkeitsnähe im Zweifel sein, aber die Annäherung an das Leben ist nach den klaren Worten des Bearbeiters unbestreitbar. – Der Bearbeiter läßt uns auch im unklaren, wie das Verschwinden des Engels (V. 154a und wohl auch schon vorher, V. 141a) vor sich geht: tritt der Engel plötzlich hinter eine Wand, oder entfernt er sich langsam? Daß aber eher das Wunder einer plötzlichen Erscheinung und eines unvermuteten Verschwindens gemeint ist, ergibt sich doch aus der ausdrücklichen Bemerkung: *et iterum evanescat.* – Das Wunder muß, damit es als solches erkennbar und wirksam ist, mit der entsprechenden Unterstützung durch Gebärden vorgeführt werden: so muß, auch ohne daß der Bearbeiter eine darauf bezügliche Angabe macht, angenommen werden, daß der Blinde von einer Begleitperson geführt wird und sich mit unsicheren Schritten Jesus nähert, aber seine ganze Körperhaltung nach der Heilung (V. 10a–16) ändert. Ebenso muß auch Longinus von einem Kameraden geleitet werden, der auch der Lanze die erforderliche Richtung gibt (wie dies namentlich in den späteren Passionsspielen ausführlich dargestellt wird): seine Heilung wird erst dadurch offensichtlich, daß er ohne fremde Hilfe zu gehen vermag. Da der Bearbeiter den Lanzenstich ausdrücklich erwähnt (*Tunc Longinus veniat cum lancea et perforet latus eius*, V. 470a) und Longinus seine Absicht auch in Worte kleidet, setzt dieser Text auch die entsprechende Handlung voraus.
Bei welchen Worten Magdalena Christus salbt, ist nicht angegeben, aber der Zusammenhang erfordert wenigstens die notwendigsten Gebärden. Daß diese vorgeführt wurden, ergibt sich aus den Versen 192–194, in denen der Unwille des Judas unverhüllt zum Ausdruck kommt[28]. – Ganz lebensnah ist die Gefangennahme Christi: *Tunc turba Iudæorum sequatur Iudam cum gladiis et fustibus et lucernis donec ad Iesum* (V. 233ab); wenn auch diese Worte z. T. aus der Bibel[29] genommen sind, so beweist doch die Tatsache, daß gerade diese Worte aufgenommen wurden, während der Bearbeiter so vieles andere unterdrückt hat, das Streben nach Wirklichkeitsnähe und Anschaulichkeit. – Auch das Schlafen der Jünger (V. 243a und 253a) muß irgendwie zum Ausdruck gebracht werden. – Wenn auch der Bearbeiter bei der Darstellung der Geißlung Christi zunächst etwas wortkarg ist (*Tunc ducitur Ihesus ad flagellandum*, V. 333a), so führt er doch den Auftritt näher aus, indem er angibt, wie die Juden ihn spottend als König begrüßen und ihn schlagen. Wenn auch für diese Stelle Joh. 19, 3 (Matth. 26, 68) Vorbild war, so ist doch wieder gerade diese Auswahl bezeichnend.

[28] Du Mérils Ansicht (S. 133 Anm. 2) ist also unrichtig: *Il y a ici, au moins dans les didascalies, une courte lacune: le mystère ne dit point que Marie Madelaine répandit le parfum qu'elle vient d'acheter sur les pieds du Christ, et le chagrin que Judas éprouve de cette dépense en pure perte y est une des causes de son indigne trahison.*

[29] Matth. 26, 47; Luk. 22, 52; Joh. 18, 3.

Auch in einigen genaueren Angaben für den Sprech- oder Gesangsvortrag äußert sich die Angleichung an die Wirklichkeit: so wird das zögernde Sprechen Christi beim Verhör angeführt (*Iesus paulatim dicit*, V. 327a), am beweiskräftigsten aber ist die oft angeführte Stelle 464 (*E-ly-E-ly-lama sabactany*), in der die ersten vier Silben durch rote Striche voneinander getrennt sind: so soll das mühsame Sprechen des Sterbenden wiedergegeben werden[30]; auch das erste Wort *De-us* des folgenden Satzes ist nach Silben getrennt geschrieben; hatte der Schreiber die Absicht, die beim vorhergehenden Vers angedeutete Sprechweise fortzuführen, oder genügte die Andeutung an sich schon?

Das Spiel ist auch reich an Gebärden, die die ganze Stufenleiter von der die Handlung in äußerlicher oder in sinnbildlicher Weise unterstreichenden Bewegung bis zum Ausdruck tiefster seelischer Erschütterung umfassen, z. B.: *Iudas tunc det Iudæis signum cantans* (V. 231a), eine seltsame Mischung von wirklichkeitsfernem Gesang und lebensnaher Gebärde; öfter kommt auch die Bewegtheit der raschen Handlungsführung in den Bühnenanweisungen zum Ausdruck: *Interim Iudas veniat festinando* (V. 219a), *Tunc apostoli dent fugam* (V. 277a). Die lebhafte Gebärde ist auch mit Gemütsbewegungen verbunden: *Tunc Maria surgat et vadat lamentando cantans* (V. 209a), *Tunc Iudas ad pontifices vadat cantando et reiectis denariis dicit flendo* (V. 356b); sinnbildlich ist die aus dem Alltag genommene Handlung: *Pilatus lavans manus suas cum aqua* (V. 353a): wenn auch diese Teilhandlung der Bibel entnommen ist, so zeugt ihre Aufnahme in das Spiel von der Vorliebe des Bearbeiters für anschauliche Darstellung.

Auch Gemütsbewegungen finden reichen Ausdruck: neben der liturgisch gebundenen Gebärde innerer Hoheit (z. B. *flexis genibus respiciens cœlum plorat*, V. 238a) steht das menschlich empfundene Gefühl, das natürlicherweise sich in der Kreuzigungsszene bis zum Höhepunkt steigert: *Tunc veniant mulieres a longe plorantes flere Ihesum* (V. 365a); am stärksten aber tritt im Text wie in den Bühnenanweisungen der eigenpersönliche Gefühlsausbruch Marias[31] hervor, die ihr Leben für das ihres Sohnes dahingeben will (V. 392–395). Mit dieser Stelle ist ihre sonstige Gebärdensprache in Einklang zu bringen, d. h. die vom Bearbeiter besonders angegebenen Gebärden müssen ein hohes Maß innerer Erregung zum Ausdruck bringen: *Mater domini lamentando* (V. 377a), *Item Mater domini omni ploratu exhibens multos planctus* (V. 395a); ihre innere Unruhe und Erregtheit wird in sehr geschickter Weise sinnbildlich dargestellt: *Et per horam quiescat sedendo et iterum surgat* (V. 435a). Im schmerzlichen Gefühl ihrer Verlassenheit klammert sich Maria an Johannes an (V. 427a und 449a), und ebenso bezeugt er ihr die *pia compassio*: *Et Johannes teneat Mariam sub umeris* (V. 425a). Das herbe Leid der einsamen Mutter wird den Zuhörern menschlich nahege-

[30] Siehe E. Hartl, Drama I, 166.

[31] Überhaupt geben die Marienklagen (und auch die Klagen der Magdalena im Osterspiel) Anlaß zu einer eigenpersönlichen Tönung, die sich nicht nur in wirklichkeitsnahen Spielen, sondern auch schon in noch liturgisch gehaltenen Texten bemerkbar macht.

bracht durch die Worte des sie angstvoll beobachtenden Johannes, der fühlt, daß der Tod für sie eine Erlösung wäre: *quæ vita cupis cedere* (V. 461); auch die Schwestern des Lazarus geben ihrem Schmerz anschaulichen Ausdruck *(plorantes* 24b, *flendo* 26a).

Es ist leicht, die Stellung dieses Schauspiels innerhalb seiner Gattung festzulegen, aber schwerer, das bühnenmäßige Spiel richtig zu beurteilen; die Zwiespältigkeit des jeweils geforderten schauspielerischen Stils läßt das Ganze zunächst als uneinheitlich und ungleichstimmig erscheinen: lateinische Prosa wechselt mit lateinischen Versen, Chorgesang mit Einzelgesang, Deutsch mit Latein, Gesang mit Sprechtext, genaue Bühnenangaben[32] mit ganz allgemein gehaltenen Anweisungen, Wirklichkeitsferne mit Lebensnähe[33], Bühnenfremdheit mit bühnlicher Erfahrung.

Müssen nun wirklich die rein erzählenden Bühnenanweisungen als Ausdruck einer undramatischen, bühnenfremden Haltung gewertet werden, oder lassen sie sich doch mit dem etwas dem Leben genäherten Spiel der übrigen Teile irgendwie in Einklang bringen? Dieser notwendige Einklang läßt sich aus äußeren Gründen, aus der Beschaffenheit der Hs., und aus inneren Gründen, aus der Geschichte des Textes, ableiten: die Bühnenanweisungen sind in größerer und weiterer Schrift und mit roter Tinte geschrieben. Gerade die Verwendung roter Tinte deutet schon auf eine längere Übung und zeugt von einer gewissen Erfahrung des Spielleiters, der sich durch diese Einrichtung die Übersicht erleichtern will: wenn die Bühnenanweisungen oft schon den ganzen Inhalt der folgenden Rede enthalten, so ist das nicht nur episches Erbe, sondern auch eine aus der Erfahrung gewonnene Stütze, die den die Vorgänge auf der Bühne mit dem Text vergleichenden Spielleiter die Stelle, an der die Handlung augenblicklich steht, rasch auffinden läßt.

Aber noch deutlicher läßt sich die innere Haltung des Spiels erschließen, wenn man seine Geschichte verfolgt: deutlich heben sich hier drei verschiedene Textstufen ab: die Grundlage des Spiels, die älteste Stufe, besteht ganz aus Bibelworten, die von dem ursprünglichen Schöpfer dieses Passionsspieles aus allen vier Evangelien teils wörtlich, teils leicht verändert übernommen und mosaikartig zusammengesetzt wurden[34]. Am stärksten hat der Verfasser Matthaeus und Johannes benutzt, aus deren Evangelien er je 70 Verse entnommen hat; der

[32] Der erfahrene Spielleiter verrät sich in ganz genauen Angaben, die Fehlgriffe eines Nachfolgers verhindern wollen: es wird ausdrücklich vermerkt, an wen der Sprechende sich wendet (z. B. *Dominus dicit ad eos*, V. 6a; *Pharisæus dicat ad servos*, V. 71a; *cantet Maria ad puellas*, V. 120a; *Angelus dicit sibi*, V. 158a; *Jesus cantet ad Mariam*, V. 206a usw.); die Person, die im Mittelpunkt der Handlung steht, wird mehrmals hintereinander genannt, z. B.: *Tunc ducitur Iesus ad flagellandum. Postea Iesus induatur veste purpurea et spinea corona. Tunc dicant Iudæi blasphemando ad Iesum* (V. 333a).

[33] Wenn auch mitunter diese Lebensnähe schon in der biblischen Vorlage stark ausgeprägt ist.

[34] Fast für jeden Vers läßt sich die biblische Quelle angeben, so daß die kompilierende Tätigkeit der Bearbeiter hier deutlich erkennbar wird.

Lukastext ist mit 38 Versen, der Markustext[35] mit 13 Versen vertreten[36]. Einen besonders altertümlichen Eindruck machen V. 35–67: das Ursprüngliche war, daß diese Stelle nur vom Chor der *pueri* gesungen wurde anstelle einer lebensnahen Darstellung der Begrüßung; aber schon auf den zweiten Bearbeiter[37] könnte die Bühnenanweisung 54a zurückgehen, derzufolge der alte Chorgesang zwar erhalten blieb, aber durch eine neu hinzugekommene Handlung verdeutlicht wurde. Ein besonders altes Stück liegt auch in der Lazarusszene (V. 25–34) vor: diese 10 Verse machen, für sich genommen, den Eindruck einer der Wirklichkeit weit entrückten, undramatisch-liturgischen Darstellung, die von den folgenden Bearbeitern nicht im Sinn einer neuen Zeit umgestaltet wurden. Natürlich ging es aber auch schon auf dieser ersten Stufe nicht ohne Zusätze zu dem Bibeltext ab: diese Erweiterungen betreffen in erster Linie die Bühnenanweisungen, soweit sie nicht auch aus einem Evangelium stammen. Ferner mußten die Bibelstellen, die der Bearbeiter für die dramatische Darstellung ausgewählt hatte, dort, wo die Lücken sich allzu sehr fühlbar machten, durch einen neuen verbindenden Text innerlich miteinander verknüpft werden: das war namentlich bei Fragen und Antworten der Fall, bei denen in der biblischen Vorlage der eine Teil in Redeform, der andere in erzählender Gestalt gehalten war. Diese wenigen Stellen (im ganzen nur 5 Zeilen) sind natürlich noch in Prosa gekleidet.

Eine rein textliche Aufschwellung, durch die der Inhalt selbst nicht bereichert wurde, ist auf Kosten des zweiten Bearbeiters zu setzen, der manche Prosastellen der Vorlage zu Versfassungen (meist Dreizehnsilblern) umdichtet: so baut er die Reimverse 9f. (5+5 und 8+7 Silben), 205f. (7+5 und 7+6 Silben)[38]; hier will er aus *Aestimo, quis is, cui plus donavit* (Luk. 7, 43) einen Dreizehnsilbler machen: *Aestimo, quod ille plus, cui plus donavit*, doch kommt er nur zu einem Zwölfsilbler (das zweite Versglied hat 5 statt 6 Silben); das einfache *Recte iudicasti* des Lukas (7, 43) verwandelt sich bei dem Bearbeiter in *Tua sic sententia recte iudicavit* (V. 206), einen richtigen Dreizehnsilbler. Nicht geglückt sind die Verse 220f., aber man merkt deutlich das Streben nach rhythmischer Gestaltung; besser sind V. 222f. mit (6+7) + (7+6) Silben und Endreim, V. 224–227

[35] Im Anfang schließt sich der Bearbeiter mehr an Lukas, dann an Matthaeus und am Schluß an Johannes an.

[36] So ängstlich hält sich dieser älteste Bearbeiter (Verfasser kann man kaum sagen) an die biblische Quelle, daß er sich sogar in den Bühnenanweisungen (z. B. V. 233a, 320a, 365a, 466a) z. T. ziemlich wörtlich an die Evangelien anlehnt. – Auf die Tätigkeit des ersten Bearbeiters dürfte auch das zutreffen, was W. Meyer (Fragmenta Burana, S. 122) von der Kleinen Benediktbeurer Passion sagt: „Das Passions-Spiel ... ist nur aus unveränderten Stellen der Evangelisten zusammengesetzt; sogar die Spiel-Anweisungen sind meistens aus Stellen der Evangelisten gebildet. Deshalb hat der Verfasser kaum ein größeres Passionsspiel excerpiert, sondern wahrscheinlich eine jener Concordanzen, welche aus den bald lückenhaften, bald sich scheinbar widersprechenden Berichten der Evangelisten den Gläubigen ein deutliches Mosaikbild der Passion zusammensetzten".

[37] „Bearbeiter" bedeutet hier „Stufe": es können auf jeder Stufe auch mehrere Hände am Werk sein.

[38] Auch Schmeller druckt diese Verse als gleichlaufende Glieder mit metrischem Einschnitt.

mit (7+9) + (8+8) Silben und Vierreim, 228–231 mit (7+8) + (7+8) Silben und Reimpaaren. Der Satz des Evangeliums (*Amice, ad quid venisti*, Matth. 26, 50) wird von dem Bearbeiter, der nach Reimfassung strebt, auf 5 (einwandfrei gebaute) Verse aufgeschwellt. In diesen Stellen ist die im Hofstil geistlicher Prägung geübte Hand des erfahrenen Priesters deutlich erkennbar. Diese auf den zweiten Bearbeiter zurückgehenden Erweiterungen belaufen sich auf 25 Verse. Dagegen hat der Bearbeiter die Verse 458–461 nicht selbst gedichtet, sondern aus einer Vorlage übernommen, da im weiteren Spiel die dritte Zeile keine Umsetzung in die Wirklichkeit findet. Auch sonst hat die zweite Stufe einige liturgische[39] und auch aus anderen Quellen bekannte nicht-liturgische[40] Texte aufgenommen, die zusammen 143 Verse ausmachen.

In der letzten Bearbeitung sind 89 deutsche Verse hinzugekommen, die der ziemlich unselbständige Geistliche[41] teils neu geschaffen, teils aus anderen Quellen entlehnt hat. Ganz besonders aufschlußreich ist die Feststellung, in welchen Auftritten die Muttersprache verwendet ist: sie erscheint in zwei Bereichen, die auf der zweiten Stufe noch streng voneinander geschieden waren, in dem Weltlich-Höfischen (Weltleben der Maria Magdalena) und in dem Volkstümlich-Gefühlvollen geistlicher Färbung (Bekehrung der Sünderin und Marienklagen). Die höfische Haltung, die der deutschen Dichtung die Bejahung der Welt und ihrer Schönheit als neues Stoffgebiet erobert hat, prägt sich mit ihren Hochzielen in den Worten der Maria Magdalena aus: *Minnet, tugentlîche man, minneklîche vrauwen! minne tuót ev hôchgemút vnd lât evch in hôhen êren schauwen!* (V. 96–99). Hier wird in echt höfischer Weise die Minne als erzieherische Macht dargestellt, die dem Mann, dem *tugentlîchen man*, erst das richtige volle Lebensgefühl, Befähigung zur überragenden Leistung und darum Ansehen in der Welt verleiht: *minne tiuret den man*. Begeisterten Ausdruck findet diese Weltfreude in den Worten Magdalenas: *Wol dir, werlt, daz du bist alsô vreudenrîche! ich wil dir sîn vndertân immer durch dîn liebe sicherlîche* (V. 102–105). Man sieht, wie weltnah hier der Bearbeiter ist, der die freudige Hinwendung zum Irdischen kennt und Verständnis dafür hat, daß die Minne so hoch gewertet wird. Und doch spricht sich gerade in diesen Worten auch der Geistliche aus, der mit seiner geringeren Wertung der Welt an und für sich im Gegensatz zu der höfischen Auffassung steht, in der Gott und Welt nach innerer Verbindung streben, aber noch stärker die gottferne Weltnähe verdammt, denn Magdalenas ausgelassene Freude an dem Nur-Weltlichen und Vergänglichen *(ich wil dir sîn vndertân)* geht weit über die höfische Gestaltung des Lebens hinaus. Wenn auch der Bear-

[39] Manche dieser Stellen finden sich auch in anderen Passionsspielen oder im apokryphen *Evangelium Nicodemi*.

[40] So sind dem Ben. Pass. und dem Wiener Pass. viele Verse gemeinsam, und die beiden C-Strophen der Krämerszene (V. 166–173) stammen aus dem Osterspiel.

[41] Fronings Urteil (S. 280) ist vielleicht ein wenig zu hart: „zu eigener Produktion war er offenbar absolut unfähig"; er hält auch alle deutschen Verse für abgeschrieben.

beiter selbst kaum diese Stelle gedichtet hat[42], so ist doch die Aufnahme dieser Verse in das ernste Schauspiel höchst bezeichnend. Diese deutschen Verse 90–97 sind eine mehr als freie Wiedergabe der vorausgehenden lateinischen Strophen, denen gegenüber sie die Verdeutlichung und Veranschaulichung des Inhalts stärker betonen: die lateinischen Verse zeigen noch trotz aller Weltnähe eine gewisse Zurückhaltung in ihrer mehr allgemeinen Fassung, während die deutsche Wiedergabe schon mehr auf das Besondere, auf das Liebesleben der Maria Magdalena, hinweisen[43].

Die beiden deutschen Verse, die Longinus in den Mund gelegt werden (471 f.), sind in höfischem Stil gehalten, und der letzte Satz, den er spricht (V. 474), ist nur eine Übersetzung des vorausgehenden lateinischen Verses: das ergibt sich schon aus der Reimlosigkeit der deutschen Zeile. Auf höfische Ausdrucksweise wieder deutet das Zwiegespräch zwischen Pilatus und Joseph von Arimathia (V. 477 492), dessen Zugehörigkeit zum Ben. Pass. aber unbewiesen bleibt.

Deutsch sind ferner die Reuestrophen der Maria Magdalena (V. 180 -187 und 210 217) und Teile der Marienklage (V. 378–395). Daß gerade hier die Muttersprache durchbricht, ist sehr bezeichnend, denn eben diese Stellen sind erfüllt von stark ausgeprägtem eigenpersönlichen Empfinden, das in der eigenen Sprache besser zum Ausdruck kommt. Zeigen sich in der Darstellung des Weltlebens der Magdalena höfische Einflüsse des Minnesangs, so sind ihre und der Gottesmutter Klagen aus der Schlichtheit volkstümlichen Fühlens, aus dem natürlichen und allgemein menschlichen Mitgefühl erwachsen. Die deutschen Strophen 180–187[44] stehen nur in sehr entferntem inhaltlichen Zusammenhang mit den vorangehenden lateinischen Versen; so persönlich-gefühlsmäßig auch die lateinische Strophe 176–179 beginnt, so klingt sie doch in Gemeinschaftsempfinden aus *(qui cunctos ... sanat peccatores)*, während die folgende deutsche Stelle eine ganz und gar eigenpersönliche Haltung zeigt. Besonders zu beachten ist es aber, daß diese deutschen Stellen noch neben den lateinischen stehen, ein Beweis dafür, daß die lateinischen Verse der zweiten Stufe angehören und vom letzten Bearbeiter durch deutsche erweiternde Fassungen verdeutlicht wurden: das ist die Haltung des Osterspiels vor 1300, das die liturgische Grundhaltung bereits im Sinn größerer Wirklichkeitsnähe umzugestalten bestrebt war. Aber gegenüber den anderen gleichzeitigen Mischdramen fällt hier besonders auf, daß die deut-

[42] Froning (S. 280) nennt die deutschen Strophen „ein vielleicht einmal weit verbreitet gewesenes Produkt der Minnepoesie".

[43] Die Weltstrophen (V. 74–85) und die Anpreisungsstrophen des Krämers (V. 86–89) sind regelmäßige Dreizehnsilbler (7+6 Silben); die deutschen Weltstrophen (V. 89 92, 95–98 und 101–104), die offensichtlich nach dem lateinischen Vorbild gebaut sind, umfassen (7+6) + (7+10) Silben, nur V. 102 hat um eine Silbe zu wenig; daher ist zu bessern: *O wol dir, werlt, daz du bist.* Reine Dreizehnsilbler stehen in der Krämerstrophe (V. 131–136), von der nur der V. 135 durch eine kleine Änderung zu berichtigen war.

[44] Froning, S. 279 Anm. 1, meint, daß die beiden deutschen Strophen, die in der Hs. notenlos überliefert sind, nach der Weise der lateinischen Strophe (V. 175 178) gesungen wurden, und zwar so, daß je zwei deutsche Verse einem lateinischen Vers entsprechen. Dagegen aber spricht, daß die deutschen Strophen nicht ganz streng nach dem lateinischen Muster gebaut sind.

schen Stellen keine bloße Übersetzung der lateinischen Grundlage sind, sondern daß sie vielmehr ziemlich selbständig das stimmungsgemäße Bild schärfer zum Ausdruck bringen; ferner ist auf die höchst bedeutsame Neuerung hinzuweisen, daß in der Marienklage die deutschen Verse 388–395 vor den lateinischen Zeilen stehen und schon dadurch bekunden, daß sie kein fremdes Urbild haben.

Der Stil dieser letzten Umarbeitung, in der uns heute das Spiel vorliegt, ist entscheidend für die Auffassung des Ganzen: trotz der Sprach- und Stilmischung und trotz der rein liturgischen Haltung mancher Auftritte ist die Aufführung der Zeit des dritten Bearbeiters entsprechend, vor 1300 – als ziemlich der Wirklichkeit angenähert zu denken. Dies wird auch schon durch die Verwendung der Muttersprache nahegelegt: das Spiel deutet also nicht mehr auf eine klösterliche Aufführung, sondern man muß sich schon die Zuhörerschaft aus Geistlichen und Laien gemischt denken, und eben für die Laien war der verdeutlichende Ton des Heimischen bestimmt[15]: alles andere, d. h. das rein Biblische, ist den Laien ohne weiteres verständlich, da die Gewandung und die Gebärden in entsprechender Weise die Handlung verdeutlichen.

Wenn man also auf Grund dieser Erkenntnis das Spiel als künstlerische Einheit nimmt, dann läßt sich auch der Gesamtstil im Sinn der Auffassung, wie sie der letzte Bearbeiter zeigt, leichter beurteilen: besonders wenn man den Text mit den Augen des Spielleiters betrachtet, so tritt sofort in ganz überraschender Weise die Vielfältigkeit der wohldurchdachten Einzel- und Nebenhandlungen, die vielen auf der Bühne zurückzulegenden Wege, kurz die ganze Lebendigkeit und Bewegtheit dieses Spiels hervor, und es wird klar, daß die Ansprüche, die der Spielleiter an sich selbst, an die Bühne und an die Schauspieler stellt, erheblich größer sind, als der bloß genießende Leser meint. Die Bühnenerfahrung des letzten Bearbeiters drückt sich auf den ersten Blick in der Verzahnung der Szenen aus. Ein lehrreiches Beispiel ist die Gesamtheit der sich in V. 68–219 abspielenden Auftritte: nachdem Symon den wohl an dem Bühnenstand vorbeigehenden Jesus und sein Gefolge zum Mahl eingeladen hat (V. 68–71), erteilt er seinen Dienern den Befehl, den Saal herzurichten (V. 73f.), und während dieser Auftrag stumm vollzogen wird und Jesus sich mit den Jüngern gleichfalls stumm zu Tisch setzt, werden die Blicke der Zuschauer auf das Haus der Maria Magdalena gelenkt, die, reich geschmückt und umgeben von ihren Gespielinnen, die weltlichen Verse 74–81 singt; dann begibt sie sich zum Krämer, kehrt nach Hause zurück und legt sich schlafen; da erscheint ihr der Engel und mahnt sie: sie steht wieder auf und wiederholt die Verse 74–81, dann kommt (wohl aus dem Bühnenstand „Jerusalem" oder der „Synagoge") der *Amator* und, wie aus V. 165a hervorgeht, der Teufel (wohl aus der Hölle), und wieder geht Maria

[15] So bemerkt Du Méril (S. 146 Anm. 1) zu V. 474: *Cette traduction des paroles précédentes prouve, ainsi que les différents chants allemands, que ce mystère était principalement composé pour un public qui ne comprenait plus le latin, et qu'il avait déjà une destination toute populaire*, und S. 138 Anm. 3: *Il est inutile de faire observer au lecteur que le rôle attribué au clergé dans ce mystère en rend la destination liturgique évidente.*

Magdalena, begleitet von den Mädchen, dem *Amator* und dem *Diabolus*, zum Krämer, wieder legt sie sich zur Ruh, nochmals erscheint ihr der Engel, wieder gibt sie sich der Weltlust hin, ein drittes Mal tritt der Engel auf, und nun ist sie bekehrt, sie flucht ihrem alten Leben, wechselt in sinnbildlicher Weise das Kleid, geht wieder zum Krämer, aber diesmal handelt es sich um ein Werk der Nächstenliebe. Mit V. 174 nähert sie sich dem Haus des Symon, und mit V. 176 treffen beide Handlungen zusammen und gehen bis V. 219 als eine gemeinsame Handlung weiter. Nach der Auferweckung des Lazarus wird der Verrat des Judas und dann als stumme Handlung (*interea Iesus faciat, ut mos est in cena*, V. 233a) das letzte Abendmahl vorgeführt, während eine andere stumme Handlung sich zur selben Zeit abspielt (Judas zieht mit den Juden zum Ölberg, um Jesus gefangenzunehmen); diese Auftritte sind wohl so zu fassen, daß Judas, getreu dem biblischen Bericht, sich während des Abendmahls davonschleicht, so daß also die Spielanweisung *interea Iesus faciat, ut mos est in cena* (V. 233a) eigentlich zu V. 219a gehört: so werden zwei gleichzeitige stumme Handlungen vermieden, und auch die Reihenfolge der Teilhandlungen gestaltet sich nun richtig: Abendmahl (stumm), Judas vor den Hohenpriestern (Redeszene) und Fortdauer des Abendmahls (stumme Szene), Christus bricht mit den Jüngern auf, unterdessen sind die Juden noch mit den Vorbereitungen zur Gefangennahme Christi beschäftigt, Jesus auf dem Ölberg (V. 234–269); mit V. 269a stoßen beide Handlungen wieder zusammen und enden mit V. 289. – Während Jesus zur Kreuzigungsstätte geführt wird (stumme Handlung), wirft Judas den Hohenpriestern das Geld vor die Füße (V. 356a 365); im Anschluß daran wird der Selbstmord des Judas als stumme Handlung dargestellt, während der die *filiæ Jerusalem* ihre Klage erheben (V. 365a 369). – Wenn man noch berücksichtigt, welche und wieviele Wege jeder Schauspieler von seinem Bühnenstand bis zum Ort der jeweiligen Handlung zurückzulegen hat, dann entrollt sich erst recht die ganze Unrast des Spiels, die schlagartige Aufeinanderfolge und die Verzahnung der Handlungen, und daher erscheint eine liturgisch getönte und gestilte Aufführung als ganz ausgeschlossen.

Aber noch ist die Zeit des dritten Bearbeiters weit davon entfernt, diese Annäherung an die Wirklichkeit mit handgreiflichen Mitteln zur Anschauung zu bringen; besonders aufschlußreich ist es in diesem Zusammenhang, den Gesamtaufbau, die Auswahl der aus den Evangelien genommenen Handlungen und den Umfang und die Art der einzelnen Auftritte zu betrachten: die letzte Hand beläßt die z. T. schon von dem ersten Bearbeiter gestalteten kurzen Auftritte, die besonders am Anfang des Spiels erscheinen und nur Ausschnitte aus dem Erdenwallen Christi darstellen: so beansprucht die Berufung des Petrus und des Andreas 4 Verse, die Heilung des Blinden 6 Verse, die Zachaeus-Szene 8 Verse, die Auferweckung des Lazarus 10 Verse und die Longinus-Szene 6 Verse. Am meisten aber fällt auf, daß die sonst so wirkungsvolle Abendmahlsszene, in deren innerem Frieden sich ahnungsvoll-traurige Stimmung mit einem trostreichen

Ausblick auf die Zukunft mischt, hier überhaupt nicht als eigene Redeszene dargestellt, sondern nur durch die knappe Spielanweisung *interea Iesus faciat, ut mos est in cena* (V. 233a) angedeutet wird. Hier hat der Bearbeiter die Reihenfolge der Ereignisse im Johannesevangelium, an das er sich an dieser Stelle anschließt, wirklich auf den Kopf gestellt: Einzug Christi – Symonszene – Auferweckung des Lazarus; bei Joh. geht die Lazarusszene voran (11, 1–45), daran schließt sich die Salbung in Bethania (12, 1–9) und der Einzug Christi (12, 12–15). Aber diese Umkehrung der Szenenfolge hat doch einen tieferen Sinn: der Bearbeiter hat das diese Stufe kennzeichnende Stilmittel der Zusammendrängung zweier Ereignisse in eines verwendet und den *Pharisaeus*, dessen Name (nach Mark. 14, 3)[46] erst in V. 196 genannt wird, absichtlich mit dem Besitzer des Abendmahlsaals vermengt, um die Eintönigkeit der Darstellung zweier Gastmähler zu vermeiden. Da aber nach Magdalenas Bekehrung, mit der die Handlung im Haus Symons schließt, in der Hs. die Auferweckung des Lazarus folgt, wäre es unmöglich, V. 233a auf die Fortsetzung des Abendmahls zu beziehen: daher ist die an dieser Stelle störende Lazarusszene nach V. 24 (also vor dem Einzug Christi) einzuschalten; damit würde die Dankbarkeit der Magdalena glaubhaft gemacht, und auch die Übereinstimmung mit Joh. wäre hergestellt. Mit voller Überlegung hat der Bearbeiter gehandelt, wenn er den Einzug Christi vorausgenommen hat: denn wenn er im Einklang mit Johannes an seiner richtigen Stelle, also vor V. 219a, stünde, dann wäre die Bühnenanweisung in V. 219a *(Interim Iudas veniat festinando et quærat opportunitatem tradendi dicens)*, die an das Abendmahl anzuknüpfen ist, völlig unverständlich. Freilich wäre das letzte Abendmahl wichtiger gewesen als das Gastmahl bei Symon; jedoch war mit diesem Mahl wohl schon auf der zweiten Stufe das bedeutsame Stück aus Magdalenas Lebensgeschichte verknüpft, das der dritte Bearbeiter nicht nur nicht streichen, sondern sogar erweitern wollte. Auf die Symonszene folgt unmittelbar die Auferweckung des Lazarus, so daß also zwei Auftritte nebeneinander stehen, in denen Maria Magdalena vorkommt. Hier verrät sich die ungeschickte Hand des zweiten Bearbeiters, dem es gerade am geeignetsten erschien, die aus anderer Vorlage genommene Weltszene, in der Maria Magdalena die Hauptperson ist, an die andere (auf Grund ihrer rein liturgischen Haltung schon der ersten Stufe zuzuweisende) Handlung anzuknüpfen, in der gleichfalls Magdalena auftritt. Ebenso hat er auch die zwei nicht zusammengehörenden Stücke der Marienklage nebeneinander gestellt; desgleichen hat ihn die Erwähnung des Petrus in V. 277a *(Tunc apostoli dent fugam excepto Petro)* veranlaßt, daran die Verleugnung des Petrus anzuknüpfen (V. 300–307).

Es mag zunächst merkwürdig erscheinen, daß in diesem Spiel einem so unbedeutenden Auftritt wie dem Salbenkauf (V. 166–173) 8 Verse gegönnt sind, während andere Handlungen entweder ganz kurz dargestellt (Auferweckung des

[46] *Et cum esset Bethaniæ in domo Simonis leprosi et recumberet, venit mulier habens alabastrum unguenti nardi spicati pretiosi.*

Lazarus = 10 Verse, Jesus vor den Hohenpriestern = 10 Verse, Jesus vor Herodes = 2 Verse, Geißlung und Verspottung Jesu = 3 Verse) oder wie das letzte Abendmahl nur stumm vorgeführt oder wie die Barabbas-Szene ganz übergangen werden. Dieses scheinbare Mißverhältnis zwischen dem Umfang und der Bedeutung der einzelnen Auftritte läßt sich wiederum nur dadurch erklären, daß die breiteren oder mehr weltlichen Auftritte erst vom zweiten oder vom dritten Bearbeiter eingefügt wurden, ohne daß die aus früheren Stufen übernommenen Szenen entsprechend umgeformt wurden. Den größten Raum nimmt der Auftritt unter dem Kreuz ein (V. 370–470), aber auch hier erkennt man, daß er nicht auf einmal zusammengestellt, sondern stufenweise gestaltet und erweitert wurde: wie oben gezeigt, erfordert die Kreuzigungsszene einschneidende Umstellungen, wenn die richtige Reihenfolge der Teilhandlungen gewahrt und der Einklang mit den biblischen Berichten hergestellt werden soll; aber eben das in der Fassung des dritten Bearbeiters sich bietende denkwidrige Durcheinander von Szenenteilen läßt darauf schließen, daß die Bearbeiter die Urfassung durch viele Zusätze im Sinn der Erzielung größerer Wirklichkeitsnähe verändert haben. Jedoch hat keiner der Bearbeiter etwas ganz neu erfunden, sondern jeder hat seinen Stoff den Evangelien entnommen, aber diese biblischen Auftritte sind oft in sehr freier Weise umgestellt: das Spiel der Einbildungskraft erhebt sich also allmählich und zögernd über die durch die Evangelisten vorgezeichnete Reihenfolge der Ereignisse[47].

Noch recht zaghaft und vorsichtig tastend sucht das Drama Annäherung an die Wirklichkeit, die leichter im Spiel der Darsteller als in einer durchgreifenden Umformung des Textes zu erzielen war, vor dem man trotz der Veränderung im kleinen noch Ehrfurcht hatte. Daher kommt es, daß in diesem dem Leben genäherten Spiel dennoch die liturgischen Stilmittel eine verhältnismäßig große Rolle spielen: die einzelnen Auftritte stehen noch unvermittelt, ohne Übergang und innere Verknüpfung, nebeneinander, und wo der Bearbeiter es wagt, die Szenen in engere Verbindung zu bringen, da verstößt er oft gegen die Denkrichtigkeit des Gesamtverlaufs. Liturgisch ist ferner die Wiederholung[48], die namentlich in der Darstellung des Weltlebens und der Bekehrung der Maria Magdalena besonders eindrucksvoll wirkt. Ebenso wird ein Teil der Marienklage (V. 428–435 und 450–457) wiederholt, und schon aus der Bibel stammt die Wiederholung, wie sie in den Versen 239–243, 249–253 und – mit leichter Veränderung – auch V. 255–258 erscheint. Aber von einer Abwandlung[49] im Sinn der Spätzeit ist noch keine Rede.

Neben der Wiederholung spielt der Gegensatz eine große Rolle: am wirksamsten ist dieses Stilmittel bei der Darstellung des Weltlebens und der Bekeh-

[47] Dabei muß man natürlich von solchen Stellen absehen, in denen nur durch ungeschickte Einfügung neuerer Teile (die auch Schuld der handschriftlichen Überlieferung sein kann) ein denkwidriger Handlungsablauf zustandegekommen ist.
[48] Siehe E. Hartl, Drama I, 105ff.
[49] Siehe E. Hartl, Drama I, 115f.

rung der Maria Magdalena[50] verwendet: die Weltstrophen beginnen mit der freudigen Bejahung des Lebens *(Mundi delectatio - Mundi sunt deliciæ – Pro mundano gaudio – Nil curans de cæteris)*, die Bußstrophen mit *Heu*. Der Gegensatz tritt um so stärker hervor, als die Welt- wie die Bußstrophen genau die gleiche Form zeigen. Dreimal geht Maria zum Krämer, die ersten beiden Male stolz in Begleitung ihrer Gespielinnen, um eitlen Tand zu kaufen, das dritte Mal allein und demütig in schwarzem Kleid, um die Salben zu kaufen, mit denen sie ein Werk christlicher Liebe vollbringen will. Diese Nächstenliebe kommt gerade durch die aus dem Osterspiel entlehnten Strophen am besten zum Ausdruck, die an das Liebeswerk gemahnen, das die drei Marien dem toten Jesus erweisen wollen. Die innere Bedeutung dieses Auftritts ist ganz auf Gegensätzlichkeit aufgebaut: hier die dem Irdischen Zugewandte, die Sünderin Maria Magdalena, die Vertreterin der gesamten sündigen Menschheit ist, dort der Gottmensch, der aus Liebe zu den Ebenbildern Gottes sein irdisches Leben zum Opfer bringt. Aber ursächlich hängen diese Gegensätze zusammen: gerade durch die Sündhaftigkeit des Menschengeschlechts ist das Erlösungswerk notwendig geworden.

Auf dieser Stufe der Entwicklung kann man noch nicht erwarten, die Stilmittel der Spannung und der Steigerung oft verwendet zu finden; um so mehr fällt die ganz auf Spannung abzielende Stelle 259–269 auf, die, wenn sie sich auch dem Sinn nach an Matth. 26, 45 (Mark. 14, 41f.) anschließt, doch durch ihren textlich frei gestalteten menschlichen Gefühlston in ganz unerhörter, aber höchst wirkungsvoller Weise auf das Kommende vorbereitet.

Die liturgische Grundhaltung des Spiels zeigt sich vor allem in der Knappheit und Sparsamkeit im Ausdruck: die äußere Handlung, nur Sinnbild eines Höheren, steht im Vordergrund, die Reden sind kurz und gehen kaum über den Wortlaut der Evangelien hinaus; die Handlung ist so sehr zusammengedrängt, daß mitunter sogar die (leicht erzielbare) dramatische Wirkung unausgenutzt bleibt: so sind z. B. die offenkundig auf der zweiten Stufe entstandenen Verse 199–204 lange nicht so ausführlich wie die entsprechende Bibelstelle, und auch die richtig abschließende Spitze fehlt. Gelegentlich ist sogar der Dramentext gegenüber den Evangelien in der Wirkung abgeschwächt: so heißt es bei Joh. 18, 6 von der Gefangennahme Christi: *Ut ergo dixit eis: Ego sum, abierunt retrorsum et ceciderunt in terram.* Der Bearbeiter hat (im Gegensatz zu dem St. Galler Passionsspiel), so sehr er sich sonst an Johannes anschließt, bewußt darauf verzichtet, diesen Gegensatz zwischen göttlicher Hoheit und menschlicher Schwäche, die sich angesichts des Reinen in jähem Erschrecken und in Mutlosigkeit äußert, durch die einfachsten Mittel herauszuarbeiten.

Am deutlichsten und am reinsten ist der liturgische Stil in der Pilatusszene erkennbar, die aus kurzen, bewegten, dramatisch zugespitzten Wechselreden

[50] Ausführlich auch in der Wiener Passion und im Alsf. Passionsspiel (V. 1769a–1937).

besteht: so zeigt sich gerade hier die Eigenart der ältesten Stufe am klarsten: der Bearbeiter bietet fast gar nichts Eigenes, denn beinahe jeder Satz läßt sich aus der Bibel, besonders aus dem Johannesevangelium, belegen. Jesus, gelegentlich noch ehrfürchtig als *Dominica Persona*[51] umschrieben, tritt wenig hervor, er spricht nur kurze, in der knappen Form des Sprichworts gehaltene Sätze; im ganzen werden ihm, der Hauptperson, nur 96 Verse in den Mund gelegt, und die meisten dieser Sätze stammen aus den Evangelien, aus denen sie teils wörtlich, teils mit ganz geringfügigen Veränderungen übernommen sind, ja auch die wenigen frei gestalteten Verse lehnen sich sehr eng an den biblischen Stil an. Gerade durch diese ehrfürchtige Zurückhaltung bleibt der Grundstil auch durch die verschiedenen Bearbeitungen hindurch gewahrt und wirkt auch noch in der Zeit der letzten Fassung unverändert hoheitsvoll.

Neben der Wortkargheit aber steht die lyrische Breite, die sich schon in der Magdalenenszene, am stärksten aber in der Marienklage bemerkbar macht; gerade die Eigenart dieses Auftritts zeigt sich weniger durch eine Fülle von Handlungen, sondern vor allem durch ihre weiche und eigenpersönliche Stimmung, deren Zweck es ist, den Zuhörer zu rühren und ihn durch das Gefühl zur Gottnähe zu bringen: auch im einzelnen spürt man den empfindungsreichen Ton: so füllt das zweimalige *awê* senkungslos einen einzigen Vers (378); jede dieser vier Silben ist stark betont, und so gestaltet sich schon der Eingang der Marienklage durch diese hier zum Ausdruck kommende heftige Gemütsbewegung besonders menschennah und wirkungsvoll. Das Göttliche wird erst recht von einem edlen Menschentum aus begriffen, so besonders, wenn Maria die Umstehenden um Mit-Leiden anfleht.

In der Handschrift selbst kommt der reiche lyrische Gehalt des Spiels weniger zum Ausdruck, und auch die bisherigen Textabdrucke haben diese Haltung nicht besonders betont: nimmt man aber dazu, daß nach der ausdrücklichen Angabe des Bearbeiters die langen Lobgesänge beim Einzug Christi in Jerusalem einen wichtigen Bestandteil des Textes ausmachen und daß auch der *Planctus ante nescia* wenigstens teilweise aufzunehmen ist, dann betrachtet man das Spiel mit ganz anderen Augen. Besonders stark heben sich die Zusätze der letzten Stufe, die deutschen Stellen, von dem alten lateinischen Kern ab: sie sind breiter, wortreicher und drücken das Gefühl unmittelbar aus.

Wenn auch das Spiel mehr die andächtige Erhebung des Menschen zu Gott bezweckt, so ist doch auch die auf Erschütterung des Zuhörers ausgehende Absicht des Bearbeiters trotz der wortknappen Textgestaltung schon leise erkennbar: das Ende des Judas wird, ohne daß sich in den Evangelien eine textliche Entsprechung[52] fände, wenigstens kurz vorgeführt: der Teufel, Urgrund und Anstifter alles Bösen, hat ihn zum Verrat und zum Selbstmord verleitet, und der Hölle ist der Verräter verfallen. Mit voller Absicht deutet der Bearbeiter das ab-

[51] Siehe E. Hartl, Drama I, 137.

[52] Matth. 27, 5: *Et proiectis argenteis in templo recessit et abiens laqueo se suspendit.*

schreckende Ende des Verworfenen und auf ewig Verdammten an, um seine Zuhörer vor gleichem Schicksal zu bewahren; auch in der Magdalenenszene erscheint der Teufel als Verführer und Verlocker zur Weltlust, die zur Sünde und zum Verlust des Seelenheils führt.

Dieses Drama eröffnet nicht nur seinem Alter, sondern auch seinem Bedeutungstyp nach mit Recht die Reihe der Passionsspiele, und die vielen Fragen, die es in seiner anfänglichen Undurchsichtigkeit und Zwiespältigkeit aufgibt, sind, wie ich hoffe, durch die eingehende Zergliederung und Aufhellung seiner inneren Entstehungsgeschichte zum großen Teil beantwortet.

Anna Ovena Hoyers (1584-1655) und ihre ungedruckten schwedischen Gedichte.

Von

Hans Joachim Schoeps (Erlangen).

Dichtende Frauen im Zeitalter von Martin Opitz waren selten — umso bemerkenswerter, daß eine wirkliche Dichterin unter ihnen vorgekommen ist, die völlig unbeeinflußt vom Geschmack der französisch orientierten Zeitrichtung und der gekünstelten Alamode-Verseschreiberei geblieben ist. Anna Ovena Hoyers war in erster Linie Dichterin geistlicher Weisen, ist aber auch als Kritikerin religiöser Entartungserscheinungen ihres Zeitalters aufgetreten. Ihre plattdeutsche Satire *De Denesche Dörp-Pape* ist gegen die zank- und streitsüchtigen Pfaffen gerichtet und ein wertvoller Zeitspiegel geworden, der dem Historiker bei allen Übertreibungen wichtige Aufschlüsse gibt. Das Motiv ihrer Dichtung ist rein religiös, aber oft scharf polemisch gehalten gegen die Intoleranz der orthodoxen Geistlichkeit, die mit dem christlichen Liebesgebot unvereinbar sei. Sie selbst will lehren und verbessern, nach schönen Formen und poetischer Ausschmückung steht ihr nicht der Sinn, und ihre religiöse Tendenzdichtung, die sich an mancherlei Anlässen entzündet hat, zeigt mehr männlichen Charakter als weiblichen. *Hans Ovens Tochter Anna* hat sie manche dieser Poemata unterschrieben.

Anna Ovena Hoyers ist nämlich 1584 als Tochter des Astronomen Hans Ovens zu Koldenbüttel in Holstein geboren worden. Sie erhielt klassische Bildung, verstand und sprach selber lateinisch. Schon mit 15 Jahren trat sie in den Ehebund mit dem „Staller" (= Statthalter, der höchsten Amtsperson nach dem Landesfürsten in Eiderstedt) Hermann Hoyer auf Hoyersworth[1].

Der nicht sehr glücklichen Ehe entstammten drei Söhne und zwei Töchter. Nach ihres Gatten Tod (1622) näherte sich Anna Ovena unter dem Eindruck der Lektüre von Caspar Schwenckfeld, David Joris und wohl auch Valentin Weigel einer spiritualistisch-chiliastischen Mystik, die in Holstein Boden gewonnen und in dem Arzt Nicolaus Teting in Husum einen schwärmerischen Verfechter gefunden hatte. Teting stritt gegen das christologische Dogma und behauptete, daß Christus überhaupt keinen irdischen Leib gehabt habe. Dies führte rasch zum Konflikt mit den landeskirchlichen Behörden, die dem Ketzer gegenüber, der zudem noch für 1625 den Weltuntergang und Beginn des Reiches Gottes prophezeit hatte, die Rechtgläubigkeit repräsentierte. Auch Anna Ovena Hoyers, die ihn als Hausarzt zu sich genommen hatte, wurde in die Tetingsche Kontroverse hineinverwickelt[2]. Bedroht und verketzert von den kirchlichen

[1] Über die alte Adelsfamilie Hoyer Näheres bei J. Jasper: Kaspar Hoyer, Eiderstedts größter Staller (1924).

[2] Über diese vgl. E. Feddersen: Kirchengeschichte Schleswig-Holsteins II (1517–1723), Kiel 1938, 297ff. und neuestens H. J. Schoeps: Das himmlische Fleisch Christi, Tübingen 1951, 63ff.

Würdenträgern, dazu durch ihre bis zur Verschwendung betriebene Wohltätigkeit verarmt[3], sah sie für sich keinen anderen Weg mehr offen, als den der Emigration. Sie verkaufte ihr Gut Hoyersworth an die Herzoginwitwe Augusta in Husum und kam 1632 über Hamburg nach Schweden.

Über das Leben und die Dichtung der Anna Ovena Hoyers, die auf die Personen, welche mit ihr in nähere Berührung kamen, einen starken Eindruck gemacht hat[4], existieren zwei gründliche, freilich etwas entlegene Untersuchungen[5]; an Faktischem kann ich nur wenig neue Details beisteuern. Ich will lediglich vier noch ungedruckte Gedichte der Hoyers hier im Auszug publizieren und analysieren, die sich auf Schweden und ihren dortigen Aufenthalt beziehen. Diese Gedichte fand ich in einer in Pergament gebundenen Handschrift der Kungliga Bibliotek in Stockholm[6]. Weitere zwei Gedichte dieser Handschrift, die ebenfalls schwedische Verhältnisse behandeln, hat sie selber in ihre *Geistliche und weltliche Poemata* aufgenommen, die 1650 bei Elzevier in Amsterdam mit schöner Perlschrift gedruckt worden sind. Nach dem Bericht in Mollers *Cimbria Literata* würde die Ausgabe durch einen Schwenckfelder besorgt worden sein: den schwedischen Gesandten in England, Le Blond[7]. Das Büchlein ist heute selten, da es durch herzogliches Mandat in ihrer Heimat *gleich den Schriften des David Joris* für ketzerisch erklärt und durch den Scharfrichter öffentlich verbrannt worden ist. Gewidmet hat sie es dem kaiserlichen Diplomaten Johann Angelus von Werdenhagen, der ihr als Jakob Böhme-Anhänger weltanschaulich nahestand.

Die sechs „schwedischen" Gedichte, die wir nunmehr behandeln, gehören nicht zu ihren stärksten Sachen. Sie sind reine Gelegenheitsgedichte und berühren wegen ihrer panegyrischen Zweckhaftigkeit sogar etwas fatal, dürften aber dennoch auf Grund der einmaligen biographischen Situation die deutsche Dichterin, die sich als Frau an drei gekrönte Frauen wendet ein gewisses Interesse haben.

[3] Ihre für damalige Verhältnisse riesige Mitgift von 100000 Lübischen Mark (ca. 30000. $) soll sie ganz für wohltätige und sektiererische Zwecke ausgegeben haben.

[4] Vgl. den Bericht von Otto Sperling in Joh. Mollers Cimbria Literata I (1744), 264; ferner Feustking folgend J. G. de Chantefie im Nouv. Dict. Suppl., ed. Bayle II, 180f.

[5] Paul Schütze: Anna Ovena Hoyers, eine holsteinische Dichterin des 17. Jahrhunderts. Zeitschrift für Allgemeine Geschichte, Kultur-, Literatur- und Kunstgeschichte 1885, 539ff. Derselbe hat auch ihre plattdeutsche Satire separat behandelt in der Zeitschrift für Schleswig-Holsteinisch-Lauenburgische Geschichte, Kiel 1885, 243ff. Die andere Untersuchung ist eine amerikanische Dissertation von Adah Blanche Roe: Anna Ovena Hoyers, a Poetess of the Seventeenth Century, Bryn Mawr College Monographs XIX, Pensylvania 1915.

[6] Sie trägt die Signatur Vitterhet Tysk Vu 76; ihre Existenz ist auch Schütze und Roe bekannt gewesen, die sie aber nicht benutzt haben. – Der Pergamenteinband der Handschrift stammt übrigens aus einem deutschen Missale-Plenarium, schätzungsweise des 15. Jahrhunderts.

[7] Gemeint ist der Holländer Michel Le Blon, den Oxenstierna 1634 als Agenten nach England geschickt hatte, wo er bis zur Revolution von 1649 blieb. In diesem Jahr kam er zurück nach Stockholm und dürfte dort mit Anna Ovena zusammengetroffen sein. Über diesen auch als Künstler nicht unbedeutenden Mann vgl. die Einleitung zur Edition seiner Kupferstiche von J. Ph. v. d. Kellen: Michel Le Blon, Haag 1900.

I.

Das früheste Gedicht ist vom *die Margeritae* (d. h. 20. Juli) 1632 datiert und noch Gustav Adolf gewidmet. Als Beitrag zur zeitgenössischen Gustav Adolf-Dichtung ist es nicht uninteressant[8]. Das Poem ist in der Handschrift nicht numeriert und aus unbekannten Gründen durchgestrichen. Ich gebe hier die erste und letzte (5.) Strophe des doppelreimigen Gedichtes wieder:

O, Gott mein Herr, dein Ehr, errètten thü,
Gib fried und ruh deinen gleubigen Christen,
Stürtz unser feind, die mechtig sein,
Und wieder unss sich rüsten.

Auff unser Seit gib freud, fried nach dem streitt.
Dein Lob aussbreit: o Gott, Israels hüter
Durchs Löwen Macht, auss Mitternacht,
Dempf all die Jesuiter. Amen.

Darunter steht in der Form eines Buchstabenkreuzes der Glückwunsch: *Gott gebe unserem gnädigsten Herrn Köning Gustavo Adolfo Gnad, Krafft, Heil, glück und gute gesundheit.*

II.

Der biographische Hintergrund für das Verständnis des folgenden undatierten und gleichfalls unpublizierten *Neujahrsglückwunsch* (Stockh. Hs. Nr. 48, p. 117 f.) ist folgender. Die Hoyers, die anfangs in Västervik Asyl gefunden, hatte von Maria Eleonora, der großzügigen Witwe Gustav Adolfs, einen kleinen Gutshof Sittvik auf dem Ladugårdsland bei Stockholm zum Geschenk erhalten[9]. Offenbar war sie von der holsteinischen Herzoginwitwe Augusta, einer Schwester König Christians IV. von Dänemark, durch Handschreiben bei ihr eingeführt worden. Unmittelbar scheint der Gnadenerweis aber dadurch ausgelöst worden zu sein, daß sie der Königin eine Umdichtung des biblischen Buches *Ruth*[10] gewidmet und in ihrer Dedikation der Hoffnung Ausdruck gegeben hatte, die göttliche Vorsehung möchte die Königin trösten, die in ihrem Schmerz um Gustav Adolfs Tod, wie man weiß, keine Grenzen mehr kannte[11].

[8] Vgl. die Sammlungen von Maltzan, Weller, Opel, Cohn, Dittfurth und zuletzt Werner Milch: Gustav Adolf in der deutschen und schwedischen Literatur, Breslau 1928.

[9] Der Name Sittvik hat sich nicht erhalten. Das Ladugårdsland gehörte zum „Leibgeding" der Königinwitwe und ist im heutigen Östermalm zu lokalisieren, einem Stadtteil von Stockholm.

[10] *Das Buch Ruth in Teutsche Reimen gestellet* wurde später in die Ausgabe ihrer *Poemata* aufgenommen. Der Königin hat sie offenbar einen frühen Separatdruck geschenkt, der bibliographisch bisher ganz unbekannt gewesen ist. Ich habe aber in Uppsalas Universitätsbibliothek ein Exemplar gefunden (wohl exempl. unicum!), gedruckt 1634 in Stockholm bei Heinrich Keyser. Goedeke (Grundriß III², 198) kennt nur einen späten Nachdruck anderer Stücke aus den *Poemata* u. d. T. *Der Weg zur wahren Gottseligkeit* von 1720 (8°, 71 pp.).

[11] Vgl. Archenholz: Memoires Concernant la Reine Christine III (1759), 39, 62f., 65.

Auf Trawrigkeit Folgt Trost Allzeit/
Des frew ich mich in allem Leydt/
O Gott sey gelobt in Ewigkeit.

Folgende Zeilen des gleichen Gedichtes drücken ihren Dank für die Belehnung mit Sittvik aus:

Gott, der alles sünderlich, regieret in der Welt,
Und die seinen wünderlich, führet wie's ihm gefelt,
Hat mit meinen Kindern mich, nach Schweden auch gebracht,
Dafür hertzlich sie und ich, loben seine almacht (1).

Die weiteren Verse berichten dann, daß Gott die arme Witwe beschützt, nach Schweden geführt und ihr das genannte Gut bei Stockholm beschert habe. Nun wolle sie nicht mehr weiterwandern in fremde Länder, denn jetzo beschütze sie ja Ihre Königliche Majestät vor ihren Feinden. Strophe 4 und 5 singen nunmehr den Lobpreis des Schwedenlandes:

Gott erhalt in Schweden fried, in Schweden mir's behagt,
Ich bin nun des reisens müd, auch alt vnd wolbetagt.
Im fried lob ich freuden voll, Sitz gern in Sittvik still,
So lang biss ich weichen soll, dann weich ich wan Gott will.
Schweden ist ein Königreich, des Nahme weit und breit,
Wird gerühmet, frewet euch, die ihr gut Schwedisch seyt,
Nach der frommen Schweden Sitt, Ich mich auch hoch erfrew,
Denn ich bin nun Schwedisch mit, vnd diesem Reich getrew.

Die folgenden Strophen (6–11) handeln davon, daß ihr bereits Enkelkinder in Schweden geboren wären, sie aber gleichwohl die Heimat Schleswig-Holstein nicht vergessen könne, und daß sie weiterhin täglich für die Freunde dort bete. Aber sie zöge es doch vor, in Schweden zu bleiben, einem Land, das sie auch früher schon in ihren Gedichten (nicht bekannt welche) besungen habe.

III.

Das *Lob-Liedlein zu Ehren der Schwedischen Cronen vnd allen die darunter wohnen* (Stockh. Hs. Nr. 28) ist in die *Poemata* (276ff.) aufgenommen worden. Datiert vom 7. September 1644 blickt es offenbar voraus auf den kommenden achtzehnten Geburtstag (8. Dezember), an dem die Königin Christina den Thron besteigen wird. Das Gedicht, das nach der Weise *Daphnis in einer Sommernacht* geschrieben ist, beginnt mit den Versen:

Großmächtigste Königin
Fräwlein Hochgeboren/
Durchleuchtigste Gross-Fürstin
Von Gott auserkoren/
Zu führen das Regiment/

Im Königreich Excellent;
Gott woll langes Leben
Ewer Maystät geben.
O Ruhm-würdigs-Schweden-Reich/
Frew dich deiner Cronen;
Kein Königreich ist dir gleich
In dir ist gut wohnen;
Bey dir suchen schirm und schutz
Wider ihrer Feinde trutz
Frembde/ Wittwen/ Waisen/
Hoch bistu zu preisen.

Ihr Enthusiasmus für Schweden kennt nun keine Grenzen mehr. In Strophe 5 und 6 dichtet sie weiter:

Erfrewt euch der Herrlichkeit
Vnser Königinnen;
Kommet her von nah und weit/
Schweden/ Lappen/ Finnen;
Ihr Frantzosen hier im Reich/
Deutschen/ Russen/ allzugleich/
Helfft diss Reich erheben
Drinn wir friedlich leben.
Haltet Fest/ Seyt frewden voll/
Spielt lieblich auff Seyten/
Alles Volck in Schweden soll
Schweden Lob ausbreiten/
Schweden Reich ist Lobens wert/
Schweden wird billich geehrt/
Schweden Reich florieret/
Schweden triumphieret.

IV.

Mit diesem zusammengestellt ist weiter ein *Frewden-Liedlein/ auff die glückliche Ankunft Ihr Königlichen Mayst.ten den 29. Augusti, anno 1648 in – Stockholm* (Stockh. Hs. Nr. 37 / Poem. p. 279). Hier besingt sie, wie die Königinmutter glücklich übers Meer heimgekommen ist, und fordert die *getrewen Untertanen* auf, *allen Unmut niederzulegen*. Maria Eleonora, die 1640 auf wenig rühmliche Weise das Land verlassen hatte, war nämlich gerade aus Brandenburg zurückgekommen. Ihre Tochter Christina hatte sie aus Stettin mit einigen Kriegsschiffen abholen lassen und war ihr selber entgegengefahren. Mit allem

Pomp und aller Pracht hielten nun die beiden Königinnen am 29. August ihren Einzug in Stockholm[12]. Strophe 5 lautet:

Wir sehn bey ein ander wohnen
Die zwey Königlich' Personen/
Ist das nicht ein grosse Frewd?
Welche uns in vielen Jahren/
Nicht hat mögen wiederfahren/
Soll man dann seyn traurig heut?

Wieder läßt sie fatalerweise in die Huldigung ihre eigene Person mit einfließen (Strophe 7–9), was unleugbar an Anna Karschin erinnert:

Ja/ Gott sey dafür gepreiset
Er hat mir viel Gnad beweiset/
Mich als bey der Hand gefürt
Auss Holstein hieher ohn schaden:
Ich bin von Ihr Fürstlich Gnaden/
An Ihr Maystät commendirt.
Ob wol ich viel Jahr gesessen/
Arm und Elend/ als vergessen/
Hab gewohnt bald hie bald dort/
In der Stadt und auf dem Lande/
Im betrübten Witwen Stande/
Hie an diesem frembden Ort.
In Gefahr auch offt geschwebet/
Dennoch hat/ der ewig lebet/
Mich errettet immerdar/
Seine Gnade lassen walten/
Vnd beym Leben mich erhalten/
Nun ins Vier und Sechszigst Jahr.

Das folgende noch ungedruckte Gedicht (Stockh. Hs. Nr. 44 Fol. 102ff.) hat Christinas Thronabdankung bereits hinter sich, welche nur ganz lakonisch notiert wird:

Christina Königinn ist hinn/
Gott lass sie glücklich fahren.

V.

Dafür beeilt sie sich aber, der neuen Königin, der neunzehnjährigen Hedwig Eleonora, ein herzlich Willkommen zu wünschen. Da diese die Tochter ihres früheren Landesherrn Friedrich III. von Holstein-Gottorp ist, tut sie es mit

[12] Vgl. die auf Chanut und Adlersparre gebaute Darstellung von H. W. Grauert: Christina Königinn von Schweden und ihr Hof. I (1837), 275f. – immer noch die gründlichste, wenn auch nicht tiefgründigste deutsche Christina-Monographie.

doppelter Freude, da sie in ihr ja eine *Landsmannin* begrüßen darf. Dies geschieht in *Glückwünschung auff die frölich ankunfft der durchlauchtigen hochwolgeborenen Fürstinnen und Frewlein Hedwich Eleonora, Hertzoginnen zu Schleswig-Holstein.* In Strophe 3 stellt sie triumphierend fest:

Auss meinem Vatterland Holstein
Ein frewlein hochgeboren,
Hat Gott der Herr gesant herein
Zur Königinn erkoren,
Mein Wünsch ist nicht verlohren.

In Strophe 8 jubelt sie weiter:

Ihr lieben Lands-leut frewet euch,
Frolocket ihr Holsteinner,
Mit den Einwohnern hir im Reich,
Denn es regiert nun einer,
Der sich auch annimpt meiner.

Die neue Königin hat dann ja auch eifrig Gottorpsche Familienpolitik auf Schwedens Thron getrieben. Die alte Beschützerin Maria Eleonora, der sie sich stets am meisten verbunden gefühlt hat, wird aber auch jetzt nicht von ihr vergessen, vielmehr beschwört sie die neue Königin aus fremdem Haus, sich so töchterlich zu Gustav Adolfs Witwe zu verhalten, als ob diese ihre eigene Mutter wäre (Strophe 12).

VI.

Schließlich ist auch noch das nicht gedruckte Poem *Seyt frölich ihr fromme Hertzen* (Stockh. Hs. Nr. 65/V Fol. 148) aus dem Jahre 1654 demselben Thronwechsel gewidmet, jedoch an den Gatten, den neuen Monarchen Carl X. Gustav direkt gerichtet, den Christina zwar seinerzeit als Prinzgemahl ausgeschlagen, dafür aber mit dem Thron „entschädigt" hatte. Auch ihm legt die Hoyers einen ganzen Sack frommer Wünsche zu Füßen. Die Dichterin vergißt auch dieses Mal nicht, sich eindringlich — man kann schon beinahe sagen aufdringlich — für Maria Eleonora einzusetzen. Aber sie beunruhigt sich völlig ohne Grund, denn Christina hatte schon vier Jahre zuvor, als sie den Thronfolge-Vertrag aufsetzte, den künftigen König eine schriftliche Versicherung die Königinwitwe betreffend abgeben lassen[13]. Eine gewisse Kritik an Christinas Regenteneigenschaften – sie

[13] In Carl Gustavs Versicherung vom 20. Oktober 1650 heißt es unter Nr. 10: *Ihre Kgl. Maj. Frau Mutter wollen und werden wir allzeit lieben und ehren und in allen geziemenden Respekt und Achtung halten, auch die Benefizien und Besitztümer garantieren, die unsere gnädigste Königin Ihrer Majestät zugestanden haben.* Vgl. A. H. Stiernmann: Alla Riksdagars och Mötens Besluth II (1729), 1156; Chanuth: Memoires II (1675), 129.

mußte ja von den drei Königinnen dem frommen Herzen der Dichterin am fernsten stehen – scheint durch die Strophe 9 hindurchzuklingen:

Er wirds Unrecht legen nieder, das Verfallne bawen wieder,
Billig preist man diesen Herrn, der mit eignen augen schawet,
Vnd nicht leichtlich andern trawet, wer wolt ihm nicht dienen gern.

Ihr Gebet um Schutz und Obhut Gottes erstreckt sich auch auf die königlichen Räte:

O Gott erhalt dir zum Ehren, auch die Herren Reichs Cantzeleren,
Und die Herrn Reichs Räth gesundt, all ihr anschläg, lass gerathen,
So dass allen Potentaten, Schwedens Lob mög werden kundt.

Zwei weitere rein geistliche Gesänge sind einflußreichen schwedischen Freunden gewidmet. Das Gedicht Nr. 46 (Stockh. Hs./Fol. 107ff.): *Dem wol Edlen, Ehrenwerten und Manhafften Herren Benjamin Magnus Croneburg, Erb gesessen auf Walstad und Hasselas etc. K. M. in Schweden wolverordneter Commendant auf Lagerholm in Halland auf Begeren seiner adelichen hochtugendreichen frauwen Elisabetha Krusbiörn, gestellt durch AOH. in Sittwick anno 1654.* Ferner das 47. Gedicht (Stockh. Hs./Fol. 114ff.): *Elisabetha Krusbiörn zu Ehren gestellet anno 1654.* B. M. Croneborg[14] war im Dreißigjährigen Krieg so zusammengeschossen worden, daß seine eine Seite ganz gelähmt war und er auf Krücken gehen mußte. Damit scheint es zusammenzuhängen, daß dieser Hymnus die Seligkeit des Christen in Krankheit und Sterben besingt. Direkte zeitgeschichtliche Anspielungen enthalten diese geistlichen Gedichte nicht, die aus Anna Ovenas letztem Lebensjahre stammen. 71 Jahre alt ist sie am 27. November 1655 gestorben; „ihre Königin" (Maria Eleonora) war ihr am 18. März des gleichen Jahres im Tode vorangegangen. Anna Ovenas Kinder blieben in Schweden; die Familie Hoyer (resp. Höjer) ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nachweisbar in Stockholm wie in Kalmar Län. – Die Stockholmer Handschrift enthält u. a. noch eine schwedische *julvisa* (Weihnachtslied)[15] ihres – begabtesten – jüngsten Sohnes, Friedrich Hermann (1621–1698), der in den Dienst der schwedischen Marine trat, aber auch als Künstler – Kupferstecher und Bildhauer – einiges Ansehen errang.

Anna Ovena Hoyers war eine fromme und ernste Christin, aber mit ihrem scharfen Verstand und ihren didaktischen Neigungen nicht unbedingt auch eine große Dichterin – selbst nicht nach den Maßstäben ihrer eigenen Epoche. Ihre literarischen Vorbilder muß man in der Dichtung der Reformationszeit suchen

[14] B. M. Croneborg, geadelt erst 1650, war Commandant der Festung Laholm und wurde 1658 zum Generalinspektor der Garnisonen in Skåne, Halland, Blekinge und auf Bornholm ernannt. Vgl. Den introducerade Svenska Adelns Ättartavlor II (1926), 79f.

[15] Diese *julvisa* habe ich in Svensk Tidskrift för Musikforskning 1945, 127ff. publiziert; Dozent C.-A. Moberg gab ihr musiktheoretische Zusätze bei.

mit ihren oft so holprigen Knittelversen und den kurzen Reimpaaren. Die Opitzsche Richtung oder die neuen Sprachgesellschaften scheint sie gar nicht zu kennen. Sie blieb eine völlig singuläre Erscheinung und – wie gesagt – von ausländischen Mustern unbeeinflußt. Auch mit dem Skandieren nimmt sie es nicht so genau; ihre zahlreichen Doppelreime sind oft sehr künstlich, und die äußere Form ist im allgemeinen verwahrlost. Dafür sind aber die Gefühle, die sie ausdrücken will, tief und der Ausdruck oft stark. Mitunter bekommt ihre Dichtung sogar echten Volksliedton (z. B. *Poemata* p. 296, Strophe 10: *Im Sommer findt man Schwalben / Zu Winter sind sie weit*).

Ihr Eigenstes und Bestes gibt sie aber in den didaktisch-moralischen Gedichten, die von ihrer mystisch-separatistischen Frömmigkeit geprägt sind. Da ermahnt sie im Geiste und Ton Gottfried Arnolds die *wahren* Christen, aus *Babel* (Kirche) auszuziehen, weil der Gerichtstag des Herrn herannahe. So singt sie (Stockh. Hs. Nr. 13.7/Fol. 31 ungedruckt) von Babels Fall am Tag des Zorns:

Ein feur ist angezündet,
Von Gott im teutschen Land,
Wer ist der nicht empfindet,
Das alles steht im brand?
Gross wunder vnd viel Zeichen,
Hören vnd sehn wir nun,
Lasset euch doch erweichen,
Christliche buss zu thun.

Im *Judizium über Caspar Schwenckfelds Buch vom Worte Gottes* aus dem Jahre 1642 (*Poemata* 164) hatte sie sich direkt auf Schwenckfelds spiritualistisches Schrift- und Geistchristentum berufen, auf seine Entgegensetzung von Geist und Buchstabe und auf seine von Valentin Weigel u. a. geteilte Lehre von der Wiedergeburt durch das Wort Christi in uns:

Der Geist ist Herr/ der Buchstab knecht,
So ich des Worts krafft soll geniessen
Muss der Herr selbst mein Hertz auffschliessen.

. . . . .

Umbsonst ist was man hört und list/
So nicht das Wort inwendig ist.

Ihr Spiel mit Buchstaben, ihre oft höchst seltsamen Buchstabenkreuze, die auch die Druckausgabe durchziehen, zeugen beredt von ihren mystischen Neigungen. Jedoch ihre eigentliche Bedeutung als Repräsentantin christlich-separatistischer Mystik liegt in ihren geistlichen Liedern und Gesängen, von welchen mehr als eines (z. B.: *O Gott mein Herr wie wunderbar spielestu mit den deinen*

Stockh. Hs. Nr. 14 *Poem.* 299ff.) gewiß verdient hätte, als Kirchenlied in die Gemeindegesangbücher aufgenommen zu werden.

Zum Abschluß will ich ein *Neujahrslied* wiedergeben, das sie auf den Jahreswechsel 1626/27 geschrieben hat: *Stellt ab die alte Sitten* (Stockh. Hs. Nr. 1 / *Poem.* 302ff.). Mir scheint, noch ein christlicher Almanach von heute brauchte sich dieses Liedes nicht zu schämen. Es gibt das richtige Bild von ihrer ungekünstelten Kunst:

Steht auff von Allen Sünden
In diesen Newen Jahr/
Werdet sehend ihr blinden/
Das new Licht scheinet klar/
Ehrbar und Redlich handelt/
In dieser Newen Zeit/
Im newen leben wandelt/
Und des liechts Kinder seyt.

Das fleischlich hertz beschneidet
Von aller bösen Lust/
Euch von der Welt abscheidet/
Alss hochzeit Gäst euch rust/
Hasset den Rock des fleisches/
Zieht an die g'rechtigkeit/
Ein Heilig's/ Reines/ Keusches/
Unbefleckt Hochzeitskleid.

Gehorsam euch einstellet
Dem lieben Gott zun ehrn/
Zum frommen euch gesellet/
Gehorcht der stimm des Herrn/
Lasst euch durch nichts auffhalten/
Meidet was hindern mag/
Folget nicht mehr dem alten
In diesem New-Jahr nach.

Die Ochsen und den Acker
Und irdisch Lust nicht liebt/
Seyt im auffwarten wacker
Und im gebeth euch übt/
Der Breut'gamb ist verhanden/
Verschlafft die stunde nicht/
Wollt ihr nicht stehn mit schanden/
So habt ein brennend liecht.

Beyzeit das Öhl einkauffet/
Die Lampen fertig macht/
Hernach umbsonst ihr lauffet/
Drumb nehmt die stund in acht/
Denn wenn die zeit verflossen
So kommt ihr viel zu späth/
Daraussen bleibt verschlossen/
Der nicht bey zeit eingeht.

Itzt hat man noch zu hoffen/
Wiewol ein kleine zeit/
Eilt/ weil die thür steht offen/
Verlasst all' eitelheit/
STELLT AB DIE ALTE SITTEN/
Wacht auff vom sunden schlaff/
So wird auff ewer bitten/
Gott wenden ab die straff.

Amen Herr Jesu Amen/
In gnaden zu uns komm/
Und mach uns allzusammen
Heilig/ Gerecht und Fromm/
Lasst uns mit dir anfangen
Alles in dieser Zeit
Und durch dich auch erlangen/
Die ewig Seligkeit.

I.
N.
I.
S.
A.
I. N. I. S. A. D. A. S. I. N. I.
A.
S.
I.
N.
I.

Im Namen Jesu / Stellt ab die alte Sitten / Im Newen Jahr.

Mignons Italienlied und das Wesen der Verseinlage im „Wilhelm Meister".

Versuch einer gegenständlichen Polemik.

Von

Herman Meyer (Amsterdam).

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht —
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!

Kennst du das Haus, auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, getan? —
Kennst du es wohl?
Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn!

Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg,
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut,
Es stürzt der Fels und über ihn die Flut —
Kennst du ihn wohl?
Dahin! Dahin
Geht unser Weg; o Vater, laß uns ziehn!

I.

Es erscheint angebracht, den nachstehenden Betrachtungen ein orientierendes Wort vorauszuschicken. Sie wurden veranlaßt durch die Abhandlung von Oskar Seidlin, die zweimal an weithin sichtbarer Stelle erschienen ist, zuerst in Amerika, dann in Deutschland[1]. Das Anliegen des Verfassers ist bemerkenswert. Nachdem für viele Generationen, von Goethes Zeit bis in unsre Tage, das *Land, wo die Zitronen blühn*, eben Italien, und Mignons Lied das Hohe Lied der Italiensehnsucht bedeutet hat, ist Seidlin jetzt mit kühner Unvoreingenommenheit bemüht, gründlich mit dieser herkömmlichen Auffassung aufzuräumen und sie

[1] Oskar Seidlin, Zur Mignon-Ballade. Monatshefte für deutschen Unterricht. A Journal Devoted to the Study of German Language and Literature XLI (1949), Nr 5, S. 225 ff., und Euphorion XLV (1950), S. 83–99. Abgesehen von einigen geringfügigen Abweichungen im Wortlaut sind beide Fassungen identisch.

durch eine völlig andersartige Deutung zu ersetzen. Hat ein solcher Versuch allein schon durch seine Neuartigkeit ein Recht auf wohlwollend-kritische Aufmerksamkeit, so gilt dies in unserm Falle um so mehr, wo der Verfasser seine Darlegungen ausdrücklich als Ausfluß eines wohlüberlegten methodischen Verfahrens hinstellt, in welchem sich der Philologe ganz als „ästhetischer Erläuterer" zu verhalten habe, der „Gedichte nur aus sich selbst erklären möchte und jede Bezugnahme auf den Dichter ablehnt". Das sind beim ersten Hinhören sicher keine unsympathischen Töne. Leider ist es mir aber zur Gewißheit geworden, daß die mit so verheißungsvollen Worten eingeführte Interpretation redlicher Kritik keineswegs standhält, und es soll im folgenden der Nachweis geführt werden, daß das Ergebnis dieser Betrachtungen, trotz der vielversprechenden Ansatzpunkte und trotz allen aufgebotenen Scharfsinns, durchaus abwegig ist. Ich habe nur dadurch meine Abneigung gegen direkte Polemik überwinden und mich zu einer ausführlichen Widerlegung entschließen können, daß ich mich von zwei Erwägungen leiten ließ. Die erste war diese, daß die Argumentierung nicht in leidiger Verneinung stecken zu bleiben braucht, sondern selber auch einen positiven Beitrag zur Deutung des Gedichts und darüber hinaus auch der Verseinlage im *Wilhelm Meister* überhaupt zu liefern imstande ist. Dazu wird es freilich, aus Gründen, die sich von selbst ergeben werden, notwendig sein, wesentlich über den Umkreis des von Seidlin verwerteten Materials hinauszugehen. Während ich es mir zur Pflicht gemacht habe, anfangs so strikt wie nur möglich auf Seidlins Arbeit Bezug zu nehmen, wird in den späteren Partien immer mehr die Freiheit zum Beschreiten eigner Wege gefunden. Als zweites kam die Überzeugung hinzu, daß es sich hier im Grunde um mehr als die bloße Widerlegung einer einzelnen Fehlinterpretation handelt. In dem Aufsatz scheint mir eine Gefahr sichtbar zu werden, die unsre Wissenschaft gerade in ihrer heutigen Lage bedroht und auf die es sich zu besinnen gilt. Davon soll aber erst am Schluß meiner Darlegungen die Rede sein.

Es ist notwendig, den Inhalt von Seidlins Abhandlung zunächst kurz zu referieren, wozu sie sich durch ihren übersichtlichen Aufbau gut eignet. Freilich wird jedes Referat, wie sehr es sich auch um getreue Wiedergabe bemüht, allein schon durch die Kürzung den wiedergegebenen Gedankengang dürftiger machen und somit irgendwie entstellen. Der Leser möge deshalb, wenn möglich, die Abhandlung selbst nachlesen. Sie gliedert sich im wesentlichen in zwei Hauptteile, die sich wie Weg und Ziel zueinander verhalten. Der erste Teil hat die Aufgabe, den zweiten zu unterbauen, indem er gewisse Sachverhalte beschreibt oder postuliert, welche die im zweiten Teil erfolgende eigentliche Deutung des Gedichts unumgänglich machen sollen. Was jene Sachverhalte betrifft, lassen sich wiederum – unter Abzug einiger Punkte von untergeordneter Bedeutung, auf die wir gelegentlich zu sprechen kommen – zwei Hauptpunkte unterscheiden. Es ergibt sich somit eine Dreiteilung, die deutlichkeitshalber zunächst schematisch wiedergegeben sei:

1. Das Gedicht hat im Roman eine ungewöhnliche Stellung inne. Es ist das einzige Gedicht im *Wilhelm Meister*, das abgelöst und übergangslos im Text steht. Das Lyrische wird nicht natürlich an die Prosa geknüpft: eine wesensmäßig fremde Welt bricht in das realistische Gefüge des Berichts ein. Hinterher versucht der Dichter vergebens, dieses Urfremde in den realistischen Handlungsverlauf zu pressen. Sogar die Sprache des von Mignon gesungenen Liedes ist nicht identisch mit derjenigen des vom Dichter mitgeteilten.

2. Die drei Strophen müssen sich in episch-dramatischem Fortschreiten als drei progressive Stufen zueinander verhalten, u. a. weil das Gedicht eine Ballade ist, was daraus hervorgeht, daß Goethe es 1815 an die Spitze der Gruppe *Balladen* in seiner Gedichtsammlung stellte. Die übliche Deutung, nach welcher in den zwei ersten Strophen das Ziel (Italien) und in der dritten der Weg dorthin (Alpenübergang) erscheint, macht diese Progression zunichte.

3. Die „Abstempelung" „Italiensehnsucht" soll „gründlich aufgegeben werden". In Wirklichkeit bringt die erste Strophe „das Leben schlechthin als die ewige Wiederkehr", „den endlosen Strom des Lebendigen" zur Darstellung, das Haus mit den Marmorbildern in der zweiten Strophe ist ein „Totenhaus" und bedeutet „die zeitüberwindende, lebensfeindliche, todessüchtige Macht der Kunst", während in der letzten Strophe „ein Außerweltliches", „ein Unbetretenes, nicht zu Betretendes" heraufbeschworen wird, „die Auflösung der Welt ins bildlos Nicht-Seiende, ins Nichts (oder ins All), ins Raum- und Zeitlose". „Vom Lebendigen über die Kunst in die tote Ewigkeit – das ist Mignons Sehnsucht, das ist die schauerliche Verlockung, mit der sie Wilhelm dahin, dahin ziehen will."

Ganz abgesehen von der eventuellen Richtigkeit dieser Deutung muß gesagt werden, daß sie dem Gedicht einen wenn auch vielleicht befremdlichen, so doch höchst prägnanten und in sich geschlossenen Sinn verleiht und daß sie, unterstützt durch unverkennbare Überredungskraft, auf den ersten Blick etwas sehr Bestechendes hat. Wir haben aber jetzt nach ihrer Stichhaltigkeit zu fragen und die drei genannten Punkte unter die kritische Lupe zu nehmen, wobei wir aus Gründen innerer Zweckmäßigkeit ihre Reihenfolge umkehren. Wir glauben, dem Verfasser dadurch kein Unrecht widerfahren zu lassen. Im Rahmen unsrer Beweisführung ist es angebracht, das Gewichtigere ans Ende zu setzen; und wir werden sehen, daß dieses gerade in den zwei adstruierenden ersten Punkten gelegen ist, ohne welche der dritte in der Luft schwebt.

II.

Zunächst also zu Seidlins eigentlicher Deutung des Gedichts und seiner Widerlegung der angeblichen Italienlegende. Trotz seiner Versicherung, daß er das Gedicht „nur aus sich selbst erklären möchte", kann er auf die Verwendung von und Auseinandersetzung mit sozusagen auswärtigen Zeugnissen, ob diese

nun dem Roman entnommen werden oder sich außerhalb desselben befinden, nicht ganz verzichten. Da diese Zeugnisse nun aber in erdrückender Fülle auf Italien weisen, bedarf es nicht geringer Spitzfindigkeit, sie entweder zum beabsichtigten Zweck zurechtzubiegen (wobei es manchmal nicht ohne offensichtliche Irrtümer abgeht), oder aber ihnen alle Beweiskraft abzusprechen. Auch die dritte und einfachste Möglichkeit, sie ganz unberücksichtigt zu lassen, bleibt nicht unerprobt. Allererst wird bestritten, daß das kurze Gespräch zwischen Wilhelm und Mignon, das sich gleich an den Vortrag des Liedes anschließt, eindeutig auf Italien weise. *Nachdem sie das Lied zum zweitenmal geendigt hatte, hielt sie einen Augenblick inne, sah Wilhelmen scharf an und fragte: Kennst du das Land? – Es muß wohl Italien gemeint sein, versetzte Wilhelm; woher hast du das Liedchen? – Italien! sagte Mignon bedeutend; gehst du nach Italien, so nimm mich mit, es friert mich hier. – Bist du schon dort gewesen, liebe Kleine? fragte Wilhelm. – Das Kind war still und nichts weiter aus ihm zu bringen.* Von dieser Stelle heißt es, daß Mignons Ausruf *Italien!* weniger eine Bestätigung von Wilhelms Frage bedeute als „ein träumerisches Nachsinnen, kein 'ja', sondern ein 'vielleicht', ein vager Versuch, in sich selbst auszutasten, ob dieses Wort, das sie Wilhelm nachspricht, wirklich eine Antwort ist auf ihre Sehnsucht, aus der das Lied geboren wurde". Von dieser Deutung läßt sich vorläufig nur sagen, daß sie einen reichlich gezwungenen Eindruck macht. Warum kein Fragezeichen, wenn eine Frage gemeint ist? – Mit dem achten Buche des Romans, das sich zur Gestaltung des italienischen Milieus der Vorgeschichte bekanntlich so auffällig wörtlicher Anklänge an Mignons Lied bedient, und mit *Wanderjahren* 2, 7, wo ein ähnlicher Sachverhalt vorliegt, wird der Verfasser noch leichter fertig: ihnen komme keine Beweiskraft zu, weil sie ja viel später als das Lied entstanden sind. In ähnlicher Weise werden die außerhalb des Romans liegenden Zeugnisse im Handumdrehen zum Schweigen gebracht. In der *Italienischen Reise* (*Bericht* vom Oktober 1787) spricht Goethe von dem *lebhaften Streben* nach Italien, *wie es nur Mignon ausdrücken konnte.* Hinzuzufügen wäre das noch sprechendere Zeugnis unter dem Datum 24. Februar 1787, wo auf die Beschreibung eines Pomeranzenbaumes die Bemerkung folgt: *Mignon hatte wohl recht, sich dahin zu sehnen.* Aber auch diesem würde Seidlin die späte Abfassung der *Italienischen Reise* entgegenhalten. Es ist jedoch zu beachten, daß Goethe sich schon am 22. September 1786 im Tagebuch für Charlotte von Stein notierte: *Ich war lang* [!] *willens, Verona oder Vicenz dem Mignon zum Vaterland zu geben. Aber es ist ohne Zweifel Vicenz, ich muß auch darum einige Tage länger hier bleiben*[2]. Das Lied war nur wenige Jahre zuvor, 1782 oder 1783, entstanden. Allein schon diese Tagebuchstelle macht es also höchst wahrscheinlich, daß Italien dem Dichter schon bei der Konzeption des Liedes als Mignons Sehnsuchtsziel vorgeschwebt hat! – Kommen wir Seidlin so weit wie möglich entgegen, so läßt sich von seinen bis jetzt untersuchten Argumenten sagen, daß sie freilich an und für sich kraftlos sind, aber daß sie sich zur

[2] Gräf, Goethe über seine Dichtungen, Epos II, S. 734f.

Not hinnehmen ließen, wenn sie durch anderes Beweismaterial kräftig gestützt würden. Es wird sich zeigen, daß dies nicht der Fall ist.

Wenden wir uns jetzt den einzelnen Strophen zu! Von der ersten wird gesagt, daß sie freilich eine „italienische Kulisse" aufbaue, aber hinter dieser Kulisse verberge sich „der Lebensprozeß". Sie gestalte keine erfahrungsmäßige Wirklichkeit, sondern „das Mysterium des Lebensflusses". „Als ruhige Momentansicht einer Landschaft ist die Strophe nicht zu interpretieren." Das Hauptargument (und im Grunde das einzige Argument) dafür wird nun darin gefunden, daß Zitronenblüte und Goldorange realiter „ungleichzeitige Momente" wären, „die nur nacheinander gesehen werden können". Das Argument ist so hinfällig wie nur möglich. Der Leser in unsern nördlichen Ländern wird sich ja von der Schulbank her der Kuriosität entsinnen, daß Zitronen- und Orangenbäume im Süden zu gleicher Zeit Blüte und Frucht tragen. Das hat auch Goethe gewußt. Wo Wilhelm in den *Wanderjahren* (2, 7) auf Mignons Spuren wallfahrtet, mit einem Maler, der die Stätten ihres Erdendaseins zeichnet, da werden noch einmal die drei Strophen des Liedes paraphrastisch in den Text hineingearbeitet. Und da heißt es: sie *konnten . . . sich eines traurigen Lächelns nicht erwehren, wenn sie, unter Zypressen gelagert, den Lorbeer aufsteigen, den Granatapfel sich röten, Orangen und Zitronen in Blüte sich entfalten und Früchte zugleich aus dem dunklen Laube hervorglühend erblickten* (Sperrung von mir). Auch Seidlin sieht sich veranlaßt, diese Stelle in einer Fußnote zu zitieren, aber dabei läßt er nun gerade das Wort *zugleich* wegfallen, ohne die Auslassung, wie er es sonstwo zu tun pflegt, durch Punktierung zu bezeichnen.

Bei der Deutung der zweiten Strophe wird einem erst recht unbehaglich zumute. Wir glaubten bisher eine Ahnung davon zu haben, was für ein sehnsüchtig umworbenes Traumbild südlicher Euphorie der zuerst imaginierte, später als Wirklichkeit erfahrene Palladiobau für Goethe bedeutet hat; eine Ahnung, die keineswegs bloß auf auswärtigen Zeugnissen, sondern an erster Stelle auf dem Wortlaut des Gedichts selbst beruht: *Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach.* Seidlin gewahrt aber keinen Glanz und keinen Schimmer, sondern ein makaber-fahles Licht: das Haus (ein *Landhaus in der Nachbarschaft* in 8, 9) wäre ein „Totenhaus", eine Konkretisierung der „zeitüberwindenden, lebensfeindlichen, todessüchtigen Macht der Kunst". Die zwei letztern Attribute sind zutiefst ungoethisch gedacht. Da verschlägt auch die Berufung auf Werther, Orest und Tasso nichts. Denn welche Rolle das taedium vitae (mehr als eigentliche Todessucht) in Goethes Werken auch spielen mag, nirgends wird es als spezifisches, immanentes Wesen der Kunst als solcher sichtbar! Nach wie vor ist die Kunst für Goethe die höchste Blüte des Lebens selbst, das Leben in höchster Steigerung und Läuterung. Seidlins Formel scheint mehr dem *Tonio Kröger* oder dem *Tod in Venedig* als den Goethischen Schriften zu entstammen, wie denn auch Thomas Mann, neben Schopenhauer, explizit als unfreiwilliger Kronzeuge herhalten muß.

Am ausführlichsten wird die dritte Strophe kommentiert: begreiflich, denn nicht nur soll sie Gipfel und Zielpunkt des Gedichtsinnes darstellen, sondern es ist auch ganz offenbar, daß sie der Ausgangspunkt der Gesamtdeutung gewesen ist. Daß ihrer Konzeption Goethes Erlebnis der wilden Sankt Gotthard-Landschaft auf der Schweizerreise 1775 zugrunde liegt, kann der Verfasser nun freilich nicht leugnen. Selber zitiert er Goethes damaliges Reisetagebuch: *Schnee nackter Fels u. Moos u. Sturmwind u. Wolken das Gerausch des Wasserfalls der Saumrosse Klingeln. Oede wie im Thale des Todes mit Gebeinen besäet Nebel See* (W. A. III, I, 6). Aber was er offenbar nicht wahrhaben will (im Zusammenhang mit seinem Aperçu, daß diese Strophe das Ende einer progressiven Reihe bedeuten soll), ist, daß diese empirische Landschaft im Gedicht noch gemeint wäre. Sie soll nur noch als überwirkliche Vision verstanden werden, und zwar als Vision des „Weltuntergangs". Wie findet er sich mit dem Wortlaut ab? Vom *Wolkensteg* heißt es: „ob nun ein Steg aus Wolken [!] oder ein Steg in die Wolken, es ist ein Steg, der hinausführt ins Bodenlose, in die Uferlosigkeit des Unendlichen". Die Möglichkeit eines wolkenumhüllten wirklichen Gebirgssteges wird nicht einmal erwogen. Und die Drachen, assoziativ mit dem biblischen Leviathan verbunden, sollen auf den Weltuntergang hindeuten, der dann in der vierten Zeile vollends Gestaltung fände: *Es stürzt der Fels und über ihn die Flut.* Oben und Unten, sagt Seidlin, fallen hier in Eins, das Reich der Mütter tut sich auf: *Versinke denn! Ich könnt' auch sagen: steige! 's ist einerlei* (*Faust* 6275). Nichts aber verlautet von einem Wasserfall, der über einen steilen, aber in Ruhe beharrenden Felsen herabbraust!

Dennoch ist letzteres die einzig mögliche Auffassung der vierten Zeile. Es erscheint angebracht, sie etwas genauer zu argumentieren, zumal es höchst wahrscheinlich ist, daß Seidlins ganze Fehldeutung recht eigentlich von dieser Zeile ausgegangen ist. Seine Auffassung setzt voraus, daß an einen niederstürzenden Fels zu denken wäre, über dem die Flut dann wohl zusammenschlägt. Es ist ihm offenbar nicht bewußt gewesen, daß „stürzen" im Deutschen von Berghängen verwendet wird im Sinne von „steil abfallen", was das Grimmsche Wörterbuch (10, IV, Spalte 713) mit vielen Beispielen belegt, u. a. aus Stifter: *links des Hauses stürzt der Blockenstein mit einem vorspringenden Pfeiler senkrecht in das Wasser.* Nur fehlt bei Goethe jede nähere adverbiale oder präpositionale Bestimmung, seine Ausdrucksweise ist lapidar und schroff wie der Felsen selbst und dadurch unschärferen Ohren mißverständlich. Der alte Goethe hat das selbst gefühlt und ist mit gütiger Rücksichtnahme dem Leser entgegengekommen, als er in den *Wanderjahren* unsre Verszeile paraphrastisch unzweideutig erläuterte: *von Sturzfelsen umgeben, von Wasserfällen besprüht* (s. u.). Denn *Sturzfels* hat nur eine einzige Bedeutung: „jäh abfallender Fels" (Grimms Wörterbuch, ib. Spalte 719 f.; Belege aus dem 17. bis ins 19. Jahrhundert, darunter auch diese Stelle). – Daß *Flut* hier poetisch für Wasserfall oder Wasserfälle steht, geht schon aus dem Texte selbst zwingend hervor und wird zum Überfluß durch das oben zitierte

Schweizer Tagebuch 1775. *Wanderjahre* 2, 7 (s. u.) und *Dichtung und Wahrheit* (Schluß des 18. Buches) erhärtet.

Wenn wir Seidlins Deutung also alle Gültigkeit absprechen, so soll dabei gleich einem möglichen Mißverständnis vorgebeugt werden. Natürlich hat Goethe auch unseres Erachtens die Alpenlandschaft anders erlebt als Hinz und Kunz; dem Baedeker-Reisenden wird es sogar auf dem St. Gotthard nicht gegeben sein, *der Drachen alte Brut* zu entdecken. Und auch nur Hinz und Kunz werden kein Gefühl dafür haben, daß das von Mignon heraufbeschworene Bild mit visionärer Kraft geladen ist und durchaus ins Mythische hinüberspielt. Die Alternative jedoch von empirischer Wirklichkeit und visionärer Überwirklichkeit ist grundfalsch. Die Größe von Goethes Schau besteht gerade darin, daß beide eine nahtlose Einheit bilden. (Das gilt, fast überflüssig es zu sagen, mutatis mutandis auch von den zwei ersten Strophen.) Sieht man dies nicht ein, so verstrickt man sich in die krassesten Widersprüche: es wird zugegeben, daß sich in der letzten Strophe die Alpenlandschaft „spiegelt“, nachdem kurz zuvor die Auffassung, daß in ihr „Mignons Erinnerung an den Alpenübergang spukt“, ironisch abgetan worden ist: das Tagebuch von 1775 wird pour besoin de la cause dankbar zitiert, aber Verwertung der entsprechenden Stelle aus *Dichtung und Wahrheit* (Schluß des 18. Buches) wird als „leidige Bezugnahme auf den Dichter“ getadelt. Und gar nicht genannt wird die beweiskräftigste Stelle, nämlich die schon erwähnte Mignon-Episode in den *Wanderjahren* (2, 7), wo ihres Alpenüberganges mit folgenden, das Lied paraphrasierenden Worten gedacht wird: *Ein Bild aber tat sich vor allen hervor, welches der Künstler auf der Herreise* [von Deutschland nach dem Lago Maggiore: also durch die Alpen!], *noch eh' er Wilhelmen begegnet, mit allen Charakterzügen sich angeeignet hatte. Mitten im rauhen Gebirg glänzt der anmutige Steinknabe, von Sturzfelsen umgeben, von Wasserfällen besprüht, mitten in einer schwer zu beschreibenden Horde. . . . Auch ließ der Künstler mit klugdichtendem Wahrheitssinne eine Höhle sichtbar werden, die man als Naturwerkstatt mächtiger Kristalle oder als Aufenthalt einer fabelhaft-furchtbaren Drachenbrut ansprechen konnte.* Gewiß, die Stelle ist sekundär, eine Adaptierung, und wenn man will eine ziemlich frostige dazu. Es wäre aber naiv, solchen Sekundärstellen in Bausch und Bogen alle Beweiskraft abzusprechen. Denn die Tatsache, daß sich sowohl die ursprüngliche Konzeption wie die späte Adaptierung eindeutig auf die Alpenlandschaft beziehen, läßt es doch als ausgeschlossen erscheinen, daß im Liede selbst nichts von Erinnerung an dieselbe „spuken“ dürfte![3]

Seidlins Interpretation hat sich, an und für sich betrachtet, als höchst frag-

[3] Auch die Zeitgenossen haben an nichts anderes als an den Alpenübergang gedacht. Man vergleiche den anmutigen Brief Marianne von Willemers nach ihrer Italienreise, 2. Nov. 1828: *Der Weg in das 'Land, wo die Citronen blühn', ist nicht mehr von Gefahren aller Art bedroht; . . . und wo sonst das Maulthier im Nebel seinen Weg suchte, rollt jetzt ein Phaeton, mit raschen Pferden bespannt, und Mylord und Mylady sitzen im eleganten Reisecostüm, mit Büchern wohl versehen, und vergleichen sorgfältig das Gedruckte mit dem, was geschrieben steht, insofern sie diess lesen können* (Goethes Briefwechsel mit Marianne von Willemer, hrsg. v. Max Hecker, Leipzig 1915, S. 179f.).

würdig erwiesen. Auf eignen Beinen kann sie nicht stehen. Zu ihrer Unterbauung führt er aber, wie wir sahen, zwei andere Faktoren ins Treffen, die seine Deutung unumgänglich machen sollen, nämlich die Gattung des Gedichts und seine Stellung innerhalb des Romans. Fällt diese Unterbauung weg, so verliert seine Deutung jeden Halt. Diesen zwei Punkten wollen wir uns jetzt in der genannten Reihenfolge zuwenden.

III.

„Ganz offenkundig muß es sich um drei progressive Stufen handeln, in denen Mignons Sehnsucht sich bewegt und aufsteigt. *Dahin, dahin*, Sehnsucht nach einem Dort, ist direktionsbestimmt, ist ein Drängen zu etwas, das, wenn es sich in aufeinanderfolgenden Bildern ausspricht, vom Hörer nur als Kontinuität und Progression empfunden werden kann. Ein Stehenbleiben oder gar eine Umkehr würde das *dahin* aufheben, die Sehnsucht würde dann hinter ein schon einmal gesetztes Ziel zurückfallen." Diesem psychologischen Argument ließe sich die häusliche und doch auch für unser Gedicht nicht unangemessene Erwägung entgegenhalten, daß, allgemein gesprochen, zuerst das Ziel irgendwelcher Sehnsucht aufzutauchen pflegt und daß man sich erst danach auf den Weg, auf welchem zu diesem Ziel zu gelangen sei, besinnt. Aber Seidlin fährt schwereres Geschütz auf. Goethe hat das Gedicht 1815 an die Spitze der Gruppe *Balladen* gestellt: daraus gehe hervor, daß das „Balladeske", nämlich „das episch-dramatische Fortschreiten im Ablauf des Gedichts" ihm entscheidend gewesen wäre. Man versteht: dies ist der Angelpunkt der Beweisführung, mit welchem die Deutung der dritten Strophe und rückwirkend auch die der andern Strophen steht oder fällt. Läßt sie sich aufrechterhalten? Es wird kurzweg dekretiert, was unter „balladesk" zu verstehen sei. Deckt sich dies mit Goethes Begriff der Ballade?

Die Definition paßt zu Gedichten wie *Erlkönig* und *Der Fischer*, die wir von unserm heutigen Gattungsgefühl aus als regelrechte Balladen ansprechen. Dort wird, teils in epischem Bericht, teils durch dramatische Vergegenwärtigung, tatsächlich ein in sich geschlossener Geschehensverlauf in chronologischer Progression gestaltet. Es muß aber von vornherein klar sein, daß unser Gedicht, wie man sich die Reihenfolge des in den Strophen Ausgesagten auch denken mag, völlig anders strukturiert ist. Von einer unbestimmt bleibenden Situation aus werden in monologischer Rede drei Phantasiebilder heraufbeschworen, die nicht durch irgendwelchen realen Handlungsnexus miteinander verbunden sind. Schon das hätte den Verfasser stutzig machen müssen. Und eine flüchtige Durchsicht der Gruppe *Balladen* in Goethes Gedichtsammlung hätte ihn vollends um die Sicherheit gebracht, mit der er seine Definition handhabt. Denn was ist der Fall? Neben „regelrechten" Balladen im obengemeinten Sinne weist die Gruppe mehrere Reihen von Gedichten auf, die heute wohl niemand mehr als Balladen bezeichnen würde. Zunächst ist da die Reihe der lyrischen Dialoge *(Der Edel-*

knabe und die Müllerin. Der Junggesell und der Mühlbach. Der Müllerin Reue. Wanderer und Pächterin), die Goethe auch wohl *Gespräche in Liedern* genannt hat und in denen höchstens der zeitliche Ablauf der Rede allenfalls als „Progression" bezeichnet werden könnte. Was uns aber noch mehr angeht, sind die monologischen Rollengedichte *Die Spinnerin. Der Rattenfänger. Vor Gericht*, von denen die zwei letztgenannten schon gar keinen zeitlich-realen Geschehensablauf gestalten. Wollte man etwa in *Vor Gericht* die Empfängnis der Leibesfrucht in der ersten und die „Trauung" in der zweiten Strophe als zeitlich progressive Stufen auffassen, so würde man allein schon dadurch die Trutzrede der unverheirateten werdenden Mutter ganz um ihren Sinn bringen! Und ebenso bedeutet das *Dann* in den zwei letzten Strophen des *Rattenfängers* kein zeitliches „Danach", sondern aufzählendes „Des weitern". Was dem einen recht, ist dem andern billig; die „Progression", die mehreren Gedichten dieser Gruppe abgesprochen werden muß, darf dem Mignon-Lied nicht aufgezwungen werden. – Fragt man nun, was die Goethezeit sich denn eigentlich unter einer Ballade gedacht hat, so gibt der vorzügliche Abschnitt „Die Ballade in der Theorie der Zeit" in Wolfgang Kaysers „Geschichte der deutschen Ballade" dankenswert klare Auskunft. Es fehlte damals noch durchaus „ein fester Gattungsbegriff"; und „zu allen Zeiten haben Dichter aus Verlegenheitsgründen bei dem Abschnitt Balladen in ihren gesammelten Werken Gedichte untergebracht, die streng genommen nicht hingehören". Auffällig sind besonders die „mehr lyrischen Monologe mit allgemeiner, unbestimmter Situation", die allgemein (Bürger, Hölty) den Balladen zugezählt wurden, „und so wird es auch verständlich, daß Goethe 1815 die Gruppe seiner Balladen mit Mignons Lied *Kennst du das Land* eröffnete. Er ... stand ganz im Banne seiner Zeit, wenn er dieses monologische Rollengedicht als Ballade bezeichnete"[4]. Solche Zuordnung blieb, mit Kayser zu reden, gewissermaßen „unverbindlich". Es ist denn auch bezeichnend, daß weder Goethe selbst noch die Zeitgenossen, wie aus der Nachprüfung der überaus zahlreichen Belege bei Gräf hervorgeht, das Gedicht je anders denn als „Lied" bezeichnet haben!

Dennoch bleibt die Frage offen: was hat Goethe dazu veranlaßt, das Mignon-Lied nun gerade an die Spitze der Balladengruppe zu stellen? Es ist damit zu rechnen, daß die solchermaßen ausgezeichnete Stelle eines Gedichts bei Goethe nichts Zufälliges hat. Goethe hat seine Gedichte mit überaus großer Sorgfalt und Subtilität angeordnet, und es wäre sehr zu wünschen, daß man etwas mehr Auge für diese Erscheinung und für ihren hermeneutischen Wert in betreff der Gedichte selbst hätte[5]. (Mit vollem Recht rügt Seidlin denn auch das eigenmächtige Verfahren der Jubiläums-Ausgabe, die das Lied aus der Balladengruppe loslöst und es in die Gruppe *Aus Wilhelm Meister* versetzt.) Ganz besonders auf die

[4] Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, 1936, S. 141f.

[5] Vgl. dazu meinen Beitrag „Goethes Prometheusode in ihrem zyklischen Zusammenhang" im Goetheheft der belgischen Revue des Langues Vivantes, 1949.

Anordnung der zwei Gedichtbände der Cotta-Ausgabe 1815, wie auch auf diejenige des etwa gleichzeitig entstehenden *Divan*, hat er, wie die Tagebücher beweisen, unendliche Mühe verwendet. Dem Anordnungsverfahren liegt aber kein starres, rationales Prinzip zugrunde, sondern es ist in hohem Maße geschmeidig und intuitiv. Eins drängt sich auf: Goethe liebt Mannigfaltigkeit und gleitende Übergänge. So wäre es denkbar, daß Goethe Mignons Lyrikon deshalb zur Spitzenstellung ausersehen hat, weil es einen gelinden Übergang von der Gruppe *Gesellige Lieder* zu den *Balladen* herstellen sollte. Der Hauptgrund mag aber ein anderer sein. Es trifft sich, daß Goethe sich gerade in jenen Jahren theoretisch über die Ballade geäußert hat. Sehr knapp noch in den *Noten und Abhandlungen* zum *Divan* (entstanden zwischen 1814 und 1819), im Abschnitt *Naturformen der Dichtung*, unter welchen Goethe Epos, Drama und Lyrik versteht. *In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beisammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswertesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden*[6]. Dieser Gedanke wird weiter ausgeführt in der 1821 erschienenen *Betrachtung und Auslegung* zu der *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen*, die Goethe selbst, nebenbei bemerkt, auf den Namen *Ballade* schlechthin getauft hat, um sie dann 1827 . . . an die Spitze der Gruppe *Lyrisches* zu stellen! Der erste Absatz der *Betrachtung* nun ist in unserm Zusammenhang sehr aufschlußreich. *Die Ballade hat etwas Mysterioses, ohne mystisch zu sein; diese letzte Eigenschaft eines Gedichts liegt im Stoff, jene in der Behandlung. Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise*[7]. Die Verwendung des Begriffes *mystisch* scheint fast etwas salopp zu sein, aber er wird durch das gleich darauf Folgende genügend geklärt. Als *mystisch* gilt offenbar das realiter Wunderbare, Übernatürliche, Überwirkliche (es *liegt im Stoff*); *mysterios* ist das Wirkliche, das realiter nichts Überwirkliches hat, aber durch die Behandlungsart ein Überwirkliches ahnen läßt. Das trifft nun genau für Mignons Lied zu, das zwar empirische Realität (italienische und schweizerische Landschaft) gestaltet, aber diese zugleich ins Mythische überhöht. Der ahnungsvolle Schauer, der sich dadurch dem Hörer mitteilt, macht das Lied in hohem Maße geeignet, als Stimmungsakkord die Balladengruppe zu eröffnen! Auch Goethes weitere Ausführungen sind dazu dienlich, die Auszeichnung verstehen zu lassen, die Goethe dem Liede hat widerfahren lassen. Beachtung verdient der Schlußsatz: *Der Refrain, das Wiederkehren eben desselben Schlußklanges, gibt dieser Dichtart den entschiedenen lyrischen* [!] *Charakter*. Ist doch *Kennst du das Land* das einzige Lied im *Wilhelm Meister*, das einen deutlichen, durch das Druckbild markierten, in der letzten Strophe variierten Refrain aufweist. Noch mehr Beachtung aber verdient in unserm Zusammenhang, was Goethes Begriffsumschreibung der Ballade nicht enthält: die von Seidlin geforderte kontinuierliche Progression!

[6] Jub.-Ausg. V, S. 233f.
[7] Jub.-Ausg. II, S. 336.

IV.

Mit dem dritten Punkt, der Art und Weise der Eingliederung unseres Gedichts ins epische Ganze, werden wir uns am ausführlichsten zu befassen haben. Es handelt sich hier keineswegs bloß um eine Angelegenheit äußerer Technik, sondern um ein hochwichtiges Strukturelement, durch dessen Erhellung sich Wesentliches für das Verständnis sowohl der Gesamtstruktur des Romans wie auch der einzelnen Gedichte selbst gewinnen läßt. Das muß auch Seidlin dunkel geahnt haben, als er die „ungewöhnliche Stellung des Gedichts innerhalb des Romans" zu einem Glied seiner Beweisführung machte. Nur ist er gar nicht auf den Gedanken gekommen, daß es, um den Grad dieses Ungewöhnlichen ermessen zu können, notwendig ist, auch die andern Gedichte und die Art ihrer Einordnung in Betracht zu ziehen. Den Vergleich mit diesen hat er völlig unterlassen. Dadurch hat er sich selbst den Weg zu wichtigen Einsichten, die freilich für die von ihm verteidigte Ansicht tödlich gewesen wären, gründlich verbaut. Für ihn haben sich sowohl der treffliche alte Riemann[8] wie besonders auch Paul Neuburger[9] vergebens um objektive Einsicht in das Wesen der Verseinlage im *Wilhelm Meister* bemüht. Im folgenden soll versucht werden, über das von Neuburger Erarbeitete noch einen Schritt hinauszugehen, aber das geschieht in ausdrücklicher und dankbarer Anerkennung der von ihm in klaren und feinsinnigen Erörterungen gewonnenen Resultate. Wir müssen dabei, indem wir das ganze Einordnungsverfahren in unser Blickfeld rücken, weit über den Umkreis des von Seidlin verwerteten Materials hinausgreifen, aber tun das in jeweiligem Anschluß an die folgenden von ihm ins Treffen geführten Punkte: 1. die Abgelöstheit des Gedichts vom Roman durch seine äußere Stellung, 2. die Kommentierung des Gedichts im epischen Text und 3. die Diskrepanz zwischen dem mitgeteilten und dem wirklich gesungenen Liedtext.

1. Mignons Lied eröffnet, als bedeutsamer Anfang-akkord, das erste Kapitel des dritten Buches. Der darauf folgende epische Text schließt sich nicht glatt an, sondern springt um einige Stunden zurück, um erst im zweiten Satz den Zeitpunkt zu erreichen, wo Mignon das Lied singt.

Als Wilhelm des Morgens sich nach Mignon im Hause umsah, fand er sie nicht, hörte aber, daß sie früh mit Melina ausgegangen sei, welcher sich, um die Garderobe und die übrigen Theatergerätschaften zu übernehmen, bei Zeiten aufgemacht hatte.

Nach Verlauf einiger Stunden hörte Wilhelm Musik vor seiner Türe. Er glaubte anfänglich, der Harfenspieler sei schon wieder zugegen; allein er unterschied bald die Töne einer Zither, und die Stimme, welche zu singen anfing, war Mignons Stimme. Wilhelm öffnete die Türe, das Kind trat herein und sang das Lied, das wir soeben aufgezeichnet haben.

[8] Robert Riemann, Goethes Romantechnik, Leipzig 1902.

[9] Paul Neuburger, Die Verseinlage in der Prosadichtung der Romantik. Mit einer Einleitung: Zur Geschichte der Verseinlage. Palaestra 145, Leipzig 1924.

Die Abgelöstheit des Liedes vom übrigen Text ist merkwürdig genug[10]. Seidlin aber übertreibt ihre Absonderlichkeit. „Der Zusammenhang (oder die Zusammenhanglosigkeit), in den das Gedicht eingelassen ist, erweist sich als so vage, so wechselnd in den Ansichten, die er dem Beschauer zukehrt, daß wir eine Weile lang gar nicht wissen, wer hier singt, und wenn wir es endlich erfahren, kaum mehr wissen [!], was hier gesungen wird. . . . Eine solche epische Ungeschicklichkeit, ein solches Durcheinander in der Zeitfolge, ist nur verständlich, wenn hinter diesem 'Wahnsinn' Methode liegt." Mit solchen Kraftworten läßt sich der Erscheinung nicht beikommen. Ihre Deutung findet sie erst in größerem Zusammenhang. Die Einordnung der Lieder ins epische Ganze des *Wilhelm Meister* – wir müssen schon hier den Leitgedanken unserer folgenden Betrachtungen mit einigem Nachdruck andeuten – ist komplexer und höchst subtiler Art. Sie besteht nicht einfach aus maximaler Assimilierung des Liedes an die epische Umgebung, sondern setzt sich aus zwei polaren Komponenten zusammen, Assimilierung einerseits, Distanzierung der lyrischen Einlage vom erzählerischen Nexus anderseits. Nur durch das Zusammenspiel dieser Komponenten tragen die Lieder in denkbar mannigfaltigster Figuration zur Integration[11] des epischen Ganzen bei.

Wie fein dieses Zusammenspiel auch bei *Kennst du das Land* ist und wie behutsam es angefaßt werden soll, gehe zunächst aus dem Vergleich der *Lehrjahre* mit der *Theatralischen Sendung* hervor. Auch dort steht das Lied am Anfang eines Buches (4, 1), worauf der Satz folgt: *Unter denen Liedchen, die Mignon sang, hatte sich Wilhelm eins gemerkt, dessen Melodie und Ausdruck ihm besonders wohlgefiel, ob er gleich die Worte nicht alle verstehen konnte. Er verlangte es von ihm, ließ es sich erklären, merkte es sich und übersetzte es in die deutsche Sprache, oder vielmehr, er ahmte es nach, wie wir es unsern Lesern mittheilen.* Man sieht: hier wird das Lied überhaupt nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt gesungen, das *sang* hat aoristisch-iterative Aktionsart. Es läßt sich wohl kaum mit Bestimmtheit angeben, ob durch dieses Mittel oder durch die versetzte Zeitfolge in den *Lehrjahren* stärkere Ablösung erzielt wird. In anderer Hinsicht wird hier aber das assimilative Element eindeutig verstärkt, und zwar dadurch, daß sowohl rückwärts wie vorwärts ein realer Nexus zwischen dem Liede und seiner Umgebung hergestellt wird. In der *Sendung* hat der unmittelbar vorhergehende Passus weder dem Inhalt noch dem Sinne nach etwas mit Mignon zu schaffen; in den *Lehrjahren* findet sich an entsprechender Stelle eine Situation, die einen Höhepunkt in der Entwicklung des Verhältnisses zwischen Wilhelm und Mignon bedeutet: die schmerzlich-selige Umarmung nach Mignons Krampfanfall, der durch seine Mitteilung, er wolle verreisen und sie verlassen, ausgelöst worden

[10] Schon Walzel machte auf sie aufmerksam, in einer wichtigen Rezension, die das Werk von Neuburger anregte: Anzeiger für deutsches Altertum XXII (1896), S. 225.

[11] Vgl. meine Ausführungen „Zum Problem der epischen Integration", Trivium VIII (1950), S. 299ff.

war. Ihre letzten Worte lauten: *Mein Vater! . . . du willst mich nicht verlassen. willst mein Vater sein! Ich bin dein Kind.* Auch durch den Wortlaut *(Vater)* wird eine Brücke über die Buchgrenze hinweg zum Liede geschlagen, wo in der dritten Strophe das ursprüngliche *Gebieter* durch *Vater* ersetzt wird. (Schon hieraus geht die ganze Haltlosigkeit von Seidlins Spekulation hervor, daß im Liede *Vater* für . . . Gott stünde!) Eine ähnliche Verbindung wird nach vorwärts zustandegebracht. In der *Sendung* wird die Episode von Mignons Liedvortrag sonderbar schroff abgebrochen *(Doch ich weiß nicht, warum wir uns mit der kleinen Creatur abgeben, zu einer Zeit, da wir unsern Helden selbst in einer kritischen Situation verlassen haben)*, worauf dann als etwas völlig Andersartiges gewisse Theaterangelegenheiten folgen. In den *Lehrjahren* kommt neu hinzu, daß Mignon das Lied zur Zither singt, und dieses Instrument, ein Inventarienstück der alten Theatergarderobe, das sie soeben von Melina bekommen hat, stellt einen gleitenden Übergang zu den hier ebenfalls folgenden Theaterangelegenheiten her[12]. Und jetzt sehen wir mit Staunen, daß jener erste Satz des Kapitels, der die versetzte Zeitfolge mitsamt ihrer ablösenden Wirkung auf dem Gewissen hat, zugleich dazu dient, diese reale Verzahnung mittels der Zither vorzubereiten. So eng verschlingen sich die beiden genannten Wirkungskomponenten miteinander!

Vergleichen wir jetzt die andern Lieder. Seidlin behauptet: „Es [das Italienlied] ist das einzige der vielen Lieder im *Wilhelm Meister*, das abgelöst und übergangslos im Text steht, nicht eingebettet in die Erzählung, nicht herauswachsend aus einer konkreten Situation". Das ist ein grober Irrtum. Herauswachsen aus der konkreten Situation tut eigentlich keines der Mignon- und Harfnerlieder; aber auch die prägnantere Erscheinung, daß das Lied außerhalb der epischen Zeitfolge steht und an anderer Stelle mitgeteilt wird, als wo es pragmatisch hingehört, ist durchaus keine Einmaligkeit. Mignons *Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen* wird folgendermaßen eingeleitet: *Und so lassen wir unsern Freund unter tausend Gedanken und Empfindungen seine Reise antreten und zeichnen hier noch zum Schlusse ein Gedicht auf, das Mignon mit großem Ausdruck einigemal recitiert hatte, und das wir früher mitzuteilen durch den Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert worden.* Das Lied bildet den schweren Schlußakkord des fünften Buches; erst das siebente Buch soll, nach der Unterbrechung durch die *Bekenntnisse einer schönen Seele*, wieder an das Vorgängliche des fünften anknüpfen. Die Ähnlichkeit der kompositorischen Funktion der beiden Lieder ist deutlich. – In wieder anderm Sinne wird *So laßt mich scheinen, bis ich werde* vom real-vorgänglichen Zeitstrom distanziert: es steht nicht dort, wo Mignon es singt, sondern wird von Natalie in ihrem Bericht über Mignons

[12] Goethe setzt durch solche reale und wortlautliche Verzahnung eine Gepflogenheit der *Theatralischen Sendung* fort (das Ergreifen des Glases nach dem Vortrag der Ballade *Was hör' ich draußen vor dem Tor*, das *schlechte Bett* bei *Wer nie sein Brot mit Tränen aß*, das *schleichen* bei *An den Türen will ich schleichen*), die auch sonstwo in den *Lehrjahren* noch verstärkt wird (die Vokabel *Sehnsucht* gleich vor *Nur wer die Sehnsucht kennt*).

letzte Erdentage (8, 2) mitgeteilt. Daß Goethe das Lied ursprünglich nicht einmal in den Romantext aufnehmen, sondern nur erwähnen wollte[13], soll uns unten noch beschäftigen.

2. Auch die ausführliche Kommentierung der Vortragsweise von *Kennst du das Land* im anschließenden Text wäre nach Seidlin etwas durchaus Einmaliges und Absonderliches. Dazu ist folgendes zu bemerken. Im *Wilhelm Meister* ist es üblich, daß die Art des Vortrags mit wenigen Worten angedeutet wird: *mit unglaublicher Anmut, mit dem herzlichsten Ausdrucke* und ähnlichem. Aber auch der ausführliche Kommentar steht nicht vereinzelt da. Noch bevor das erste Lied des Harfners mitgeteilt wird, wird sein Gesang eingehend beschrieben (2, 11); und noch eindringlicher und eindrucksvoller ist die epische Wiedergabe jener wundersamen Zwiesprache in Rede und Gesang zwischen Wilhelm und dem Harfner, aus der die zwei Strophen von *Wer sich der Einsamkeit ergibt* gleichsam nur wie Wellen des Stromes aufleuchten und deren Gesamtheit dann treffend mit pietistischer liturgischer Gepflogenheit verglichen wird (2, 13)[14]. Man sieht, zu welcher reizvollen Mannigfaltigkeit Goethe auch die epische Kommentierung entwickelt hat! Ihre integrierende Funktion ist merkwürdig ambivalent. Einerseits ist es unleugbar, daß die Kommentierung die Lieder enger mit dem epischen Kontext verbindet (besonders 2, 13 ist in dieser Hinsicht ein wahres Wunderwerk!); anderseits betont sie den eigenständigen Charakter der Lieder und hebt diese dadurch distanzierend über die epische Ebene heraus. Das wird besonders dann recht deutlich, wenn man das nur-assimilierende Einlageverfahren vieler nachgoethischen Erzählwerke (etwa Eichendorffs *Taugenichts* oder Storms *Immensee*) zum Vergleich heranzieht!

Nebenbei: Seidlins Beobachtung, daß der Kommentar zu *Kennst du das Land* eine Unstimmigkeit aufweist – die Worte *Bei der dritten Zeile ward der Gesang dumpfer und düstrer* könnten sich nicht auf das ganze Lied, sondern nur auf die dritte Strophe beziehen – hat etwas halbwegs Richtiges, wenn auch viel zu viel daraus gefolgert wird. Schließlich ist es nicht so unerklärlich, daß dem Dichter bei dieser Bemerkung gerade die späteren Partien des Liedes noch am meisten im Ohre lagen. Und sie stimmt doch auch nicht übel zu der zweiten Strophe *(Und Marmorbilder stehn und sehn mich an: / Was hat man dir, du armes Kind, getan?)*, besonders wenn man berücksichtigt, daß Goethe in der *Sendung* noch *bei der dritten und vierten Zeile* geschrieben hatte.

3. Der Wortlaut des von Mignon gesungenen Liedes soll bekanntlich nach Goethes Absicht nicht mit dem von ihm mitgeteilten identisch sein. *Melodie und Ausdruck gefielen unserm Freunde besonders, ob er gleich die Worte nicht alle ver-*

[13] Vgl. den Brief an Schiller vom 22. Juni 1796.

[14] Neuburger beobachtet richtig, daß die ausführliche Kommentierung sich nicht zufällig in den Anfangspartien des Romans findet. „Dagegen sind die andern, vorzüglich die späteren Gesänge, ganz einfach eingeführt. Die Vorstellungen über die besondere Art des Vortrags sind jetzt durch die Einleitung der ersten Beispiele, und mehr noch durch das lebendige Bild der ganzen Persönlichkeit des Singenden gegeben." (a. a. O., S. 101.)

stehen konnte. Er ließ sich die Strophen wiederholen und erklären, schrieb sie auf und übersetzte sie ins Deutsche. Aber die Originalität der Wendungen konnte er nur von ferne nachahmen; die kindliche Unschuld des Ausdrucks verschwand, indem die gebrochene Sprache übereinstimmend und das Unzusammenhängende verbunden ward. Der „Urtext" bleibt somit in geheimnisvolles, höchst suggestives Dunkel gehüllt. Nach Gräf singt Mignon das Lied in ihrer Muttersprache, italienisch; Riemann spricht, m. E. richtiger, von „Mischdialekt"[15]. Man hat wohl an deutsch-italienische Mischsprache zu denken: in 2, 4 wird ja gesagt, daß Mignon *gebrochenes Deutsch* redet, was hier der *gebrochenen Sprache* entspricht. Aber auch Gräfs Meinung (dann wohl: fehlerhaftes, vielleicht mit einigen deutschen Brocken vermischtes Italienisch) wäre natürlich diskutabel. Nicht diskutabel ist aber Seidlins Kommentar, der hier wohl den Gipfel maßloser Unexaktheit erreicht. „Das Lied, das Mignon singt, hat überhaupt keinen Sprachleib . . . In irdischer Fixierung vorstellbar ist ein solches Gedicht freilich überhaupt nicht, es ist ein Un-Ding, ein ungreifbares Etwas, von dem das konkrete Phänomen nur ein ferner Abglanz ist. Wenn das Lied, das Mignon eigentlich gesungen hat, überhaupt existiert, dann nur als eine platonische Idee, eine essentia ohne Substanz, als ein Gedicht jenseits aller Sprache." Was ist das für eine essentia ohne Substanz, was soll das für eine platonische Idee jenseits aller Sprache sein, die Wilhelm ja, Goethes ganz nüchternen Konstatierungen zufolge, *wiederholen und erklären* läßt, die er *aufschreibt* (!) und dann erst *ins Deutsche übersetzt*?

Was die strukturanalytische Forschung aber angeht, das ist der hier vorliegende wirkliche Sachverhalt, der nun wieder unter dem Gesichtspunkt der Polarität von Assimilierung und Distanzierung höchst aufschlußreich ist: das Gedicht wird dadurch vom epischen Vorgang losgetrennt und zu einer eigenständigen Wesenheit gemacht, daß die mitgeteilte Form erheblich von derjenigen abweicht, die im realen Romangeschehen eine tatsächliche Rolle spielt. Gewiß eine recht schroffe Form der Distanzierung![16] Bei genauem Hinsehen entdeckt man, daß auch diese Figur im *Wilhelm Meister* nicht isoliert dasteht, wenn die Entsprechungen auch weniger extremer Art sind. Die epische Umrahmung von *Wer nie sein Brot mit Tränen aß* hüllt das Verhältnis zwischen dem mitgeteilten und dem wirklich gesungenen Liede absichtlich in geheimnisvolle Dämmerung: *Wilhelm schlich an die Türe, und da der gute Alte eine Art von Phantasie vortrug und wenige Strophen teils singend, teils recitierend immer wiederholte, konnte der Horcher nach einer kurzen Aufmerksamkeit, ungefähr folgendes verstehen* (Sperrung von mir). Merkwürdiger noch ist die Einführung von *Nur wer die Sehnsucht kennt*, das auch als Ausklang eines Kapitels fungiert. Während es in der *Sendung* von Mignon allein gesungen wurde, erklingt es jetzt *als ein un-*

[15] Gräf, Epos II, S. 925; Riemann a. a. O., S. 172.

[16] Freilich fußt Goethe auf Herkömmlichem, wo er das Gedicht als Übertragung gibt, vgl. Neuburger a. a. O., S. 97: „Aber auch dafür . . . bieten sich von Buchholtz und Zesen über Hermes bis Hippel und Cramer zahlreiche Belege". Aber erst Goethe erfüllt diese von Haus aus pedantisch-unlebendige Form mit einem tieferen Sinn, von dem noch die Rede sein soll.

regelmäßiges Duett Mignons und des Harfners. Goethe hat sich aber gehütet, etwas von dieser unregelmäßigen Duettform im Druckbild des mitgeteilten Liedes spürbar zu machen, im Gegenteil, es handelt sich hier um ein Gedicht von ungewöhnlich strenger Symmetrie, die durch das höchst regelmäßige Metrum, und mehr noch durch das Reimschema (abababababababababababab) bewirkt wird. Stärker noch: während die *Sendung*, die das Gedicht noch in zwei Strophen gliederte, in der zweiten Strophe durch die Pluszeile *Ach wer die Sehnsucht kennt!* eine kleine Unregelmäßigkeit aufwies, ist diese jetzt geflissentlich ausgemerzt![17] Man sieht, Goethe ist keineswegs bemüht, die Gestalt des Liedes realistisch-genau dem Hinweis auf die Vortragsweise anzupassen, ja man bekommt den Eindruck, daß er absichtlich und mit sehr behutsamer Hand eine kleine Diskrepanz zwischen dem wirklichen Gesang und dem Buchtext herstellt. Fragt man nach dem Sinn dieser Erscheinung, so soll auch hier eben das Ungefähre dazu dienen, dem Gedicht dadurch Eigenständigkeit zu wahren, daß es nicht auf Verderben und Gedeihn mit dem epischen Vorgang verkittet wird.

Das Ergebnis, das sich uns im Verlauf unsrer Analyse an allen wesentlichen Stellen aufdrängte, läßt sich dahin zusammenfassen, daß in der Art der Einordnung ein durchgängiger, den ganzen Roman durchwaltender Gestaltzug zum Ausdruck kommt, der bei *Kennst du das Land* höchstens noch eine gewisse Steigerung erfährt. Nun das Material uns vor Augen liegt, haben wir diesen Gestaltzug, das Zusammenspiel von Assimilierung und Distanzierung in der Einordnung der Gedichte, noch eindringlicher, als es bis jetzt geschehen konnte, auf seinen Sinn hin zu befragen. Nur allzu leicht ist der heutige Leser ja geneigt, nicht die Assimilierungs-, aber wohl die Distanzierungskomponente als eine höchstens verzeihliche, altfränkische Ungeschicklichkeit des Dichters mißzuverstehen, und es ist auch auffällig, daß sowohl Walzel wie Neuburger ein schärferes Auge für erstere Komponente als für letztere haben. Nur Petsch spricht anläßlich des *Wilhelm Meister* eindringlich von der Eigenständigkeit des Liedbereichs, in zu knappem Rahmen jedoch, als daß er sich auf eigentliche Gestalterkundung einlassen könnte[18]. Fragen wir also: welche Gestaltidee wohnt diesem Gestaltzug inne, und was hat er im Sinnganzen des Romans zu bedeuten?

Daß die Lieder von Mignon und dem Harfner selbständige Wesenheiten sind und auch außerhalb des Romans ein eignes Dasein führen, kommt sinnfällig darin zum Ausdruck, daß Goethe sie in seine Gedichtsammlung einreihte.

[17] Interessant zu sehen, daß Reichardt in der Musikbeilage zu der Erstausgabe (Goethes Neue Schriften, Berlin, bei Johann Friedrich Unger, 1795, 4. Band, gegenüber S. 265) der Anweisung *unregelmäßiges Duett* in bescheidener Weise nachzukommen bestrebt ist, indem er die Zeilen *Ach, der mich liebt und kennt / Ist in der Weite* des im übrigen von Mignon und dem Harfner zusammen und zweistimmig gesungenen Liedes, in Übereinstimmung natürlich auch mit ihrem Inhalt, nur von Mignon singen läßt.

[18] Robert Petsch, Die Verseinlage im Roman (Epik und Lyrik), Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung, 1. Jg. 1925, S. 365ff.; derselbe, Wesen und Formen der Erzählkunst[2], Halle 1942, S. 412.

Mehrere von ihnen, und ganz besonders das Italienlied, mögen im Laufe der Zeiten Millionen von Menschen beglückt und erschüttert haben, denen der Roman ein vager Begriff oder sogar völlig unbekannt geblieben ist. Diese Lieder unterscheiden sich scharf von einigen wenig substantiellen Verseinlagen, die ganz aus der erzählerischen Situation hervorgehen und nur in dieser ihren Rückhalt haben. Das Spottgedicht *Ich armer Teufel, Herr Baron* (3, 9) ist merkwürdigerweise vermutlich ganz unabhängig vom Roman entstanden, wurde dann aber so fest mit der Intrige verkittet, wie es bei keinem der echten Lieder der Fall ist: es wächst direkt aus der Situation, dem Handwerksneid der Berufsschauspieler adligem Dilettantismus gegenüber, hervor und wirkt dann sogar eingreifend auf die Intrige zurück. Hier ist also die Integration identisch mit Assimilation schlechthin. In seine Gedichtsammlung hat Goethe das Spottgedicht nicht aufgenommen. Vollends die wenigen Reimzeilen *O, ihr werdet Wunder sehn!* (8, 10) haben keine Eigensubstanz, sondern bedeuten nur ein Hinüberspringen des gesprochenen Wortes aus der ungebundenen in die gebundene Rede an einem Höhepunkt der Romanhandlung. Die Lieder Mignons und des Harfners dagegen transzendieren die erzählerische Ebene. Von ihnen wird suggeriert, daß sie nur winzige Teilchen einer ungeheuren und erhabenen Welt des Gesanges darstellen, die in ihrer Gesamtheit geheimnisvoll unsichtbar bleibt und nur an wenigen Punkten in den Roman hineinleuchtet. Diese Suggestion wird durch zwei Mittel verstärkt. Erstens durch den betontermaßen „anonymen" Ursprung ihrer Lieder. Goethe macht diese Anonymität explizit, indem er Wilhelm sowohl den Harfner (2, 11) wie Mignon (3, 1) nach der Herkunft ihrer Lieder fragen läßt, worauf beide die Antwort schuldig bleiben. Die beiden Gestalten sollen eben nicht rational als die Verfasser der Lieder wirken, sondern als das Schallrohr, durch welches der Gesang-an-sich in seiner ganzen Mächtigkeit in die Wirklichkeit des Romans hineinklingt. Man beachte, daß *Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen* in der *Sendung* noch Wilhelm zum Verfasser hat und erst in den *Lehrjahren* die Macht der Anonymität erlangt; wie Goethe auch Wilhelms beide dramatischen Fragmente in gebundener Rede (*Sendung* 2, 4 und 2, 5) nicht in die *Lehrjahre* aufgenommen hat. — Das zweite Mittel besteht darin, daß viele Lieder des Harfners zwar ausdrücklich erwähnt, aber eben dadurch expressis verbis uns vorenthalten werden (2, 11; 2, 14; 8, 6). Das Verschweigen dieser Lieder ist natürlich ganz anders zu bewerten als die (ironische) Rücksicht auf den äußern Anstand, kraft welcher uns Philines Lieblingslied nicht mitgeteilt wird (2,11). Es scheint mir eine irrige Rationalisierung zu sein, wenn Neuburger das Verschweigen der Harfnerlieder aus der erzählerischen Fiktion herleitet, daß der Dichter nur der Herausgeber von Papieren wäre, und daß die betreffenden Lieder eben nicht aufgezeichnet wären[19]. Diese damals schon herkömmliche Herausgeberfiktion läßt sich, soviel ich sehe, überhaupt im *Wilhelm Meister* nirgendwo belegen. Im Gegenteil stellt Goethe sich durchweg auf den erzählerischen Stand-

[19] Neuburger a. a. O., S. 105, 107.

punkt, daß der Dichter, eben als Schöpfer seiner Gestalten, deren geheimste Triebfedern kennt und daß er mit souveränem Wissen und unbeschränkter Willkür mit ihnen schalten und walten kann[20]. Mit ebenderselben Souveränität spendet der Dichter in freier Willkür Gaben aus der Welt des Gesanges, in der er selbst beheimatet ist, die aber dem Leser in ihrer Totalität verborgen bleibt.

Dieser Sachverhalt ist wesentlich. Eben als selbstgenügsamer und übergelagerter Sonderbereich kann der Gesang tröstend, läuternd und befreiend in das Gewirre auf der Ebene des realen Geschehens hinabstrahlen. Das wird immer wieder betont. Wilhelm erlebt den Gesang des Harfners gleich bei dessen erstem Auftreten als *segnend* und *belebend*, und er nennt den Harfner einen *hilfreichen Schutzgeist* (2, 11); später dient ihm das Harfenspiel dazu, *die bösen Geister zu verscheuchen* (2, 13). Und in einem sehr sublimen Sinne, durchaus anders als das auf der Realitätsebene beharrende Spottgedicht, greift die Welt des Liedes nun schließlich auch in das Geschehen ein. Gerade durch ihre Transzendenz ist sie ermächtigt, als fernes Gestirn zu wirken, nach welchem Wilhelm in entscheidenden Momenten den wirren Kurs auf dem Lebensmeere berichtigt.

Die Träger dieses musischen Sonderbereichs sind Mignon und der Harfner. Die offenbare Sonderstellung[21] dieser beiden in irrationalem Glanz aufleuchtenden Wesen innerhalb der immer mehr rational gebändigten Welt des Romans ist oft und eingehend erörtert worden, ebenso wie das tiefsinnige Paradoxon, daß gerade diese todgeweihten Gestalten die Träger des musischen Segens sind. Über die trefflichen Formulierungen, die einige hellsichtige Zeitgenossen Goethes hierfür gefunden haben, läßt sich wohl kaum hinauskommen. Friedrich Schlegel stellt in seiner genialen *Meister*-Charakteristik (1798) den Gegensatz von *architektonischem* und *musikalischem* Geiste als den Urgegensatz hin, der in den letzten Büchern seine volle Verwirklichung finde. Der Oheim, der Abbé und Lothario seien die eigentlich *architektonischen Naturen, sie umfassen, tragen und erhalten das Ganze. . . . Nicht so Mignon, Sperata und Augustino, eine im Leiden geheiligte Familie der tiefsten Gefühlspoesie, welche dem Ganzen romantischen Zauber und Musik geben und im Übermaß ihrer eignen Seelenglut zu Grunde gehen*[22]. Auch Körner bezeugt ein lebhaftes Empfinden für den Gegensatz von harmo-

[20] So weist der Dichter im Schlußabsatz von 1, 14 *die geheimen Triebfedern* von Aurelius Eltern natürlich. Daß Wilhelm diese Triebfeder nicht kennt, wird ausdrücklich zum Handlungsmotiv gemacht. Das ist die Erzählhaltung, die Eduard Spranger (Psychologischer Perspektivismus im Roman. Ber. d. Fr. dt. Hochstifts 1930) als „Innensichtstandort", im Gegensatz zum gebräuchlichen „Betrachtstandort" bezeichnet. Mit Unrecht fordert Spranger, daß der Dichter den einmal gewählten Standpunkt konsequent festhalten soll. Richtiger bewertet Percy Lubbock, The Craft of Fiction (1921), gerade den Wechsel von Innen- und Außensicht als poetisches Reichtum anderer Erzählwerke. Auch Goethe stellt sich gelegentlich auf den Standpunkt des unwissenden Außenseiters: 5, 13 vermutet Wilhelm, daß Philine die nächtliche Besucherin gewesen sei, *und wir sind auch genötigt, uns zu dieser Meinung zu schlagen.*

[21] Das soll natürlich nicht bedeuten, daß Mignon und der Harfner aus dem gesamten metaphysischen Weltgrund des Romans herausfielen. Das hat Günther Müller, Gestaltung – Umgestaltung in Wilhelm Meisters Lehrjahren. Halle 1948, S. 27ff., treffend dargetan.

[22] Friedrich Schlegel, Sämtliche Werke in 10 Bänden, 10. Band. Wien 1825, S. 151f.

nischem Wachstum der Charaktere einerseits und dem Unterliegen unter der Macht eines dämonischen Schicksals andererseits[23]. Die erhellendste Formulierung hat aber Schiller in seinem Briefe vom 2. Juli 1796 an Goethe gefunden. Das Werk erscheine ihm *wie ein schönes Planetensystem; alles gehört zusammen, und nur die italienischen Figuren knüpfen, wie Kometengestalten, und auch so schauerlich wie diese, das System an ein entferntes und größeres an* (Sperrung von mir). Anknüpfung an das Entfernte und Größere: das ist die wesentliche Aufgabe des rätselhaften Gestaltenpaars und des ihren Lippen entströmenden Gesangs, auch des Italienliedes. Unsere Analyse des Einordnungsverfahrens, welches die Lieder dadurch zu ihrer integrativen Funktion befähigt, daß es sie zu gleicher Zeit der Realitätsebene assimiliert und sie von dieser distanziert, hat zeigen wollen, wie jene zentrale Idee des Romans sich in der Sinnzone der Gestalt auswirkt.

*

Zu Anfang wurde angedeutet, daß die Abhandlung, mit der wir uns im obigen auseinandergesetzt haben, symptomatisch wäre für eine Gefahr, welche die Literaturwissenschaft in ihrer heutigen Lage bedroht. Darüber schließlich ein kurzes Wort. Natürlich liegt uns der Anspruch völlig fern, über diese Lage irgendwie Erschöpfendes zu sagen. Es soll hier nur die Rede sein von dem vielerorts sichtbar werdenden Streben, in welchem sich ein tiefgreifender Wandel unsrer Wissenschaft zu bekunden scheint: dem Streben, das dichterische Kunstwerk als gestaltete Ganzheit in einem radikaleren Sinne, als es lange Zeit der Fall gewesen ist, in den Mittelpunkt des Blickfeldes zu stellen und angemessene Methoden zu seiner Erfassung zu entwickeln. Das ist der offenbare Konvergenzpunkt mehrerer Forschungsrichtungen, wobei es fast von sekundärer Bedeutung ist, ob sie ihre Differenz durch besondere Etikettierungen wie Strukturanalyse, Stilistik, Morphologie, direkte Interpretation u.s.w. bezeichnen. Man hat in dieser Wendung zum realen Kunstwerk manchmal zu sehr eine Ermüdungserscheinung gesehen. In Wirklichkeit ist die jüngere Forschergeneration sich freudig der Unermeßlichkeit der neuen Aufgaben bewußt, die sich ihr von der neuen Blickrichtung aus stellen, und sie ist eifrig bemüht, diesen Aufgabenbereich durch theoretische Erwägungen zu klären und durch praktische Anwendung derselben zu bewältigen.

Es soll betont werden, daß es sich dabei nicht nur um eine Frage der Methoden, sondern auch und nicht zuletzt um eine des wissenschaftlichen Ethos handelt. Der jetzt immer wieder laut werdenden Abkehr von den umfassenden geistesgeschichtlichen Synthesen aus jüngster Vergangenheit, welche Abkehr sicher nur in Ausnahmefällen törichte Ablehnung der Synthese überhaupt bedeutet, liegt die doppelte Überzeugung zugrunde, daß jene Synthesen erstens einmal in gar zu vielen Fällen am Kunstwerk vorbeisehen, und daß sie zweitens,

[23] Brief an Schiller vom 5. Nov. 1796. Briefwechsel zwischen Schiller und Körner, hrsg. von Ludwig Geiger, Stuttgart o. J., 4. Bd., S. 271 ff.

darauf kommt es sehr an, die von jeder Methode als unerläßlich zu fordernde Exaktheit und Evidenz zu sehr vermissen lassen. (Beides hängt übrigens eng zusammen.) Und so richtet sich der Wille nachdrücklich darauf, zu Resultaten zu gelangen, die sowohl wesentlich wie evident sind: wesentlich, insoweit sie das Kunstwerk als solches erhellen; evident, indem sie auf angemessenen Methoden beruhen, die exakt und folgerichtig gehandhabt werden.

Um der auf Erhellung des Kunstwerks gerichteten Forschung dieses Ethos der Exaktheit und der sozusagen handwerklichen Sauberkeit zu wahren, bedarf es nun aber einer grundsätzlichen Überlegung. Wir gehen dabei aus praktischen Gründen am besten von der methodischen Formel aus, die Seidlin seiner Untersuchung zugrunde gelegt hat. Er verkehrt bewußt das negative Warnungswort eines älteren Forschers biographistischer Observanz in ein positives Programm und will sich, diesem Worte gemäß, ganz als „ästhetischer Erläuterer" verhalten, der „Gedichte nur aus sich selbst erklären möchte und jede Bezugnahme auf den Dichter ablehnt" (Sperrung von mir). Hier wird eine Alternative suggeriert: entweder Biographismus, Modelljagd usw., oder radikale Beschränkung auf das einzelne Gedicht. In dieser schematischen Zuspitzung ist die Alternative ebenso mißverständlich wie verhängnisvoll. Man überlege sich: der Gegensatz von Biographismus und direkter Interpretation, wenn man ihn nun einmal in dieser scharfen Form statuieren will, betrifft keineswegs den Umfang des zu verwertenden Materials, sondern er besteht nur in dem Unterschied zweier Blickrichtungen, in einer Umkehrung des Verhältnisses von Mittel und Ziel. Auf eine einfache Formel gebracht: im ersten Falle wird das Kunstwerk als Mittel zur Ergründung des Dichterlebens verwendet, im zweiten ist alles einschlägige Material, dichterischer und lebensgeschichtlicher und sonstiger Art, das dem Forscher zu Gebote steht, Mittel zum Ziele der Erhellung des einzelnen Kunstwerks in seiner Einmaligkeit.

Alles einschlägige Material! Es ist natürlich nichts dagegen zu sagen, daß die Deutung eines Gedichts von einem bestimmten Aperçu, und wäre es auch ein noch so befremdliches, ausgeht. Das Aperçu ist aber noch nicht die Deutung selbst. Der Philologe darf es ruhig dem Kritiker Lessing nachsprechen: *Ich bin mißtrauischer gegen alle erste Gedanken, als De la Casa und der alte Shandy nur immer gewesen sind. Denn wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen des bösen Feindes, weder des eigentlichen noch des allegorischen, halte: so denke ich doch immer, daß die ersten Gedanken die ersten sind und daß das Beste auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu schwimmen pflegt.* Zunächst hat das Aperçu höchstens den Wert einer Arbeitshypothese. Um nun aber von der Hypothese zur Evidenz zu gelangen, hat der Forscher genau dieselben Regeln zu befolgen, die für alle strenge Philologie gelten. Er hat zu fragen, welche Gegebenheiten aus dem ihm vorliegenden gesamten Material zur Erhellung des von ihm zu deutenden Kunstwerks verwendet werden können oder müssen; er hat diese Gegebenheiten miteinander zu vergleichen und ihr relatives Gewicht zu bestimmen; er hat zu

untersuchen, ob und wie sie sich miteinander und mit seiner Arbeitshypothese in Einklang bringen lassen. Gelingt letzteres nicht, so hat er seinen unvorgreiflichen Gedanken aufzugeben. Keineswegs aber soll es ihm erlaubt sein, sich auf den jeweiligen Text des zu erklärenden Sprachkunstwerks zu beschränken, dieses „nur aus sich selbst zu erklären" und das Wissen (oder einen willkürlichen Teil des Wissens), das er um den Dichter und dessen Gesamtwerk hat oder haben kann, künstlich abzublenden. Letzteres ist nicht nur, mit Emil Staiger zu reden, „barer Hochmut"[21], sondern es bedeutet auch ein Einfallstor mehr oder weniger geistreicher, zutiefst aber haltloser Subjektivität in eine Disziplin, die ihr Höchstes darin erblickt, durch methodische Sauberkeit und gegenständliche Treue zu objektiv gültigen Resultaten zu gelangen.

Für diese falsche Subjektivität bot Seidlins Aufsatz uns ein extremes und dadurch höchst lehrreiches Beispiel. Daß er aber keinen ganz isolierten Fall darstellt, wird jedem Einsichtigen klar sein. Will die Wissenschaft der Interpretation nicht dazu verdammt sein, im Nebel ihren Weg zu suchen, so hat sie sich auf die Gefahren, die sie auf ihrem Höhenweg bedrohen, zu besinnen und die Möglichkeit bloß-subjektiver Seiltänzerei durch strenge Methodik auszubannen. Wenn ihr das gelingt, so wird auch eine Polemik wie die oben geführte in zunehmendem Maße überflüssig werden. Herders schönem Worte entsprechend: *denn ich habe es immer bemerkt, daß, je reeller und gründlicher eine Wissenschaft ist, desto weniger herrscht eitler Zank unter denen, die sie anbauen und lieben.*

Geschrieben im Juni 1951.

[21] Emil Staiger, Die Kunst der Interpretation. Vortrag in der Aula der Amsterdamer Universität am 24. Oktober 1950, abgedruckt in Neophilologus 35 (1951), S. 1ff.

Formen des Dandysmus.

Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger[1].

Von

Rainer Gruenter (Köln).

Frederik Norman gewidmet.

1.

Die kritische Betrachtung eines zeitgenössischen Autors bietet dem Literarhistoriker Schwierigkeiten grundsätzlicher Art. Das Werk des Autors ist noch nicht abgeschlossen; die bereits publizierten Niederschriften können Überarbeitungen, Neufassungen unterworfen werden, welche die Stilforschung zwingen, ihre Akzente anders zu setzen. Briefe, Tagebücher, Werknotizen, die üblicherweise der Forschung nur als Nachlaßpublikation zugänglich sind, werden die letzte Instanz im Meinungsstreit der Textexegesen sein, die das Werk vom Künstler her verstehen wollen. Das *Verstehen* als hermeneutische Kategorie ist in bestimmtem Sinn an historische Distanz gebunden, an die dialektische Klärungsmacht des zeitlichen Abstands. Es besteht die Gefahr, daß die literarkritische Zergliederung eines lebenden Autors diesen künstlich petrifiziert, um ihn bereits historischen Verständnisaspekten aussetzen zu können. Man wird vielleicht diesem Dilemma entgehen wollen, indem man den Essay als die legitime literarkritische Gattung in Vorschlag bringt, der als unverbindlichere und kühnere Form kritischer Erhellung dem lebenden Autor unter Umständen gerechter zu werden vermag und auch der um objektive Wissenssicherung bemühten Forschung – wir verweisen nur auf die großen rezensorischen Essays Friedrich Schlegels – entscheidende Einsichten vermitteln kann. Doch wird letzteres immer nur eine Gabe divinatorischer Einzelner bleiben, die keinem methodischen Kanon einzuordnen ist, und der Schaden, den die nachlässige Behandlung der Grenzfragen zwischen Essay und kritischer Abhandlung der Forschung zufügen kann, ist recht deutlich an der deutschen Literaturdarstellung der letzten dreißig Jahre abzulesen.

Im Sinn des Kontinuitätbegriffs, den die moderne Literaturforschung (E.R.Curtius) in die Mitte des methodologischen Blickfeldes rückt, muß auch die zeitgenössische Literatur von Rang als Trägerin zahlreicher Problemtraditionen und breitverwurzelter Motiv- und Formüberlieferungen betrachtet und bewertet werden. Hier kann allein die exakte Forschung verbindliche Auskünfte geben. Gewiß bleibt für sie der Blick auf zeitgenössische Dichtung mehr ein Privatgenuß, den sie nur widerstrebend öffentlich formuliert. Doch können ihre Kom-

[1] Die Studie lag 1950 abgeschlossen vor. Mit Ausnahme der Jüngerschen Schrift *Über die Linie* konnte die nach 1950 erschienene Literatur nicht berücksichtigt werden. Die Studie wurde in gekürzter Vortragsform im Sommer 1951 im Rahmen des Internationalen Ferienkursus der Universität Köln gelesen.

binationen, die natürlich ihren provisorischen Charakter nicht verleugnen dürfen, rückwirkende Zusammenhänge aufdecken, die dem Historiker, den die Deutung der Gegenwart nicht interessiert, entgehen.

2.

Wenn es zutrifft, wie Leo Spitzer sagt, daß literarische Kritik vor allem gründliche Lese-Arbeit ist, so wird nur eine umsichtigste und ausführlich an jeder Zeile des Betrachtungsgegenstandes haftende Aufmerksamkeit dessen geheime Struktur enthüllen. Die Sichtung des Lese-Ertrages machte Leitbegriffe erforderlich, welche die einzelnen Belege mit zunehmender Eindeutigkeit umlagerten. Diese Leitbegriffe sind gleichsam heraldische Worte des Autors, Wappenzeichen, die ihn in Herkunft und Art festlegen.

Macht.

Jüngers Bild der Macht, wenn wir von den Übermalungen und Korrekturen in *Heliopolis* absehen, ist ein spätromantisches, in das Gobineauhafte Züge einspielen. Man kennt die Schilderung des *konkreten Träumers, der sehr gefährlich ist*, Jüngers *mauretanischen* Machtideals, das er mit guten Gründen in einer Salambo-Landschaft vorstellt: *Auch ließ er den längst versiegten Strom die Schiffe mit den Purpurdecks hinunterfahren, man sah die hundert Ruder mit insektenhaftem Regelmaß ins Wasser tauchen und hörte den Klang der Becken und der Geißel, die auf den Rücken der unglückseligen Galeeren-Sklaven fiel*[1a]. Die Schilderung Braquemarts[2] ist eine Art mystifizierter Selbstdarstellung, und bezeichnend genug wird das Nietzsche-Zitat eingeschoben: *Die Wüste wächst – weh dem, der Wüsten birgt.* Braquemarts Neigung zur Utopie enthüllt eine Tendenz des Jüngerschen Denkens. Jüngers Machtbegriff ist charakterisiert durch einen besonderen Sinn für das Kolossale. Pyramide – Planlandschaft – Arena – metaphysische Architekturen tauchen bei Jünger oft als Lieblingsszenerien, als kontrastierende Hintergründe subtiler Erörterungen auf. Auf der Suche nach Metaphern und Vergleichen weidet er gern auf archäologischen Gründen. Der *kolossale* Zug, der dem Auftreten der Massen und ihren Aktionen anhaftet, inspiriert ihn zu jenem gesteigerten Wohlbehagen an individueller Machtentfaltung, *der ungeheuren Überlegenheit, die noch die kleinste Ordnungszelle der größten Masse gegenüber auszeichnet*[3].

Jünger meditiert über die Macht und ihre Begleitprobleme (Legitimation, Herrschaft, Führung) nicht als Soziologe oder Philosoph, den definitorisches Interesse an Fachausdrücken treibt. Die Terminologie seines philosophischen

[1a] *Auf den Marmorklippen.* (Zit. MK.) Hamburg. Hanseatische Verlagsanstalt. 1939 41. (62. Tausend.) S. 103.

[2] MK, S. 106f. Vor allem vgl. den Absatz: *Und dennoch verspürten wir eine leise Neigung zu Braquemart . . .* (S. 107).

[3] *Blätter und Steine.* (Zit. BLST.) Leipzig. B. Tauchnitz. 1943. (Der deutsche Tauchnitz. Band 127.) S. 183.

Buches über den *Arbeiter* entstammt der Begriffswelt des späten Nietzsche, der die klassischen Ideale der Macht mit restaurativen Reizen ausstattet, mit romantischen Farbwerten, zu denen auch noch das *Rotbäckige* gehört. Die *Gestalt* (der Arbeiter als *Gestalt*) ist ein Modell der romantischen spekulativen Philosophie, ohne die Hegelsche Konzeption des objektiven Geistes nicht denkbar. Schon im denkerischen Ansatz des Buches also romantische Begriffsreminiszenzen, die das gesamte Jüngersche Nachdenken über Macht begleiten[4].

Jünger analysiert Caesars Sprachstil, um seinen Begriff von Macht zu exemplifizieren. *Vor allem hat sich uns in der Prosa des Julius Cäsar die Sprache eines Geistes erhalten, der nicht etwa das Pathos der Entfernung besitzt, sondern dem die hohe Entfernung, die zu den Voraussetzungen der Herrschaft gehört, eingeboren ist. Eine solche Sprache ist unwiderleglich wie ein Gegenstand, und in einen Satz wie 'res ad triarios venit' dringt das Geschrei der Angreifer und Sterbenden, das eine solche Aktion begleitet, nicht ein*[5]. Jünger hat, an Nietzsche und Burckhardt erzogen, eine Witterung für echte Machtäußerung, für das innere Klima der Größe, doch für ihn selbst und seine Prosa trifft zu, was eine Fußnote zum *Pathos der Entfernung* anmerkt[6]. Die cäsarische Sachlichkeit seines mittleren und späteren Stils ist verdrängtes Pathos, alles andere als klassischer Berichtstil. Sie besitzt den Doktrinarismus eines verletzten Herzens.

In *Heliopolis* unternimmt Jünger den Versuch, seine romantische Machtkonzeption zu historisieren. Alle Kernthemen *(Nihilismus, Arbeitswelt, Mauretania, Auslese, Désinvolture)* erfahren eine zum Teil ironisierende, zum Teil anklägerische Behandlung. Das Kapitel *Gespräche über Rausch, Macht und Traum* rückt den Begriff der Legitimität entscheidend in den Vordergrund. *Der Sturz* verweist auf persönliche Erschütterungen, die die Positionsänderung des Jüngerschen Machtdenkens hervorriefen. Philosophisch gesehen bedeutet dies das Versagen der Stoa bei Proben letzter Tragfähigkeit. Jünger verläßt die *Eispaläste*, die sein früheres Machtdenken umträumte. Doch daß *Christus* an dieser Stelle sich als das neue Machtsymbol einschiebt[7], stellt gewichtige Zusammenhänge zu unseren späteren historischen Analysen her. Von Belang ist auch, daß ästhetischer Ekel, romantischer Abscheu vor einer Robespierreschen Welt seine moralische Kritik an den Mauretaniern stimuliert. *In diesen Geistern bereitet sich ein Weltphilisterium größten Ausmaßes vor . . . Alles wird blaß, wird grau, wird staubig, womit sie sich beschäftigen. Die Dinge werden uniform. Langweilig im höchsten*

[4] Vgl. dazu Erich Brock. *Das Weltbild Ernst Jüngers. Darstellung und Deutung.* (Zit. BROCK.) Zürich. Max Niehans Verlag. 1945. S. 37, Anm. 3 u. S. 40, Anm. 4, wo der „begeisterte Hegelianer" Lassalle mit Jünger „wesentlich verwandt" genannt wird. Über Hegelianische Gedankengänge Jüngers vgl. den Exkurs Brocks, S. 59, Anm. 9. Brock verweist auf den „dialektischen" Begriff der *Rotation* in: *Der Arbeiter.* (Zit. ARB.) Hamburg. Hanseatische Verlagsanstalt. 1932. S. 272. Vgl. auch ARB, S. 125. Über weitere Hegel-Einflüsse siehe unten S. 177, Anm. 33.

[5] BLST. S. 191f.

[6] BLST. S. 191.

[7] *Heliopolis.* (Zit. HEL.) Tübingen. Heliopolis-Verlag. 1949. S. 412.

Maße werden sogar die großen Residenzen der Leidenschaften: die Herrschaft, die Liebe und der Krieg[8].

Désinvolture.

Das sentimentalische Verhältnis Jüngers zur Macht kommt aufschlußreich in seinen Bemerkungen über *Désinvolture* zum Ausdruck[9]. Jüngers Spott über die *spätbürgerliche* Machtschwärmerei Burckhardts und Gobineaus, über den *genießerischen Beigeschmack*, mit welchem diese die blutigen Arrangements bestimmter Renaissance-Despoten betrachten, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß Jünger selbst mit einem spätromantischen *Sinn für nuances* das Geheimnis der Macht abtastet. *Die Désinvolture ist Wuchs und freie Gabe, und als solche dem Glück und der Zauberei weit eher als dem Willen verwandt. Unser Denken über die Macht ist seit langem durch die übertriebene Beziehung zum Willen verfälscht*[10]. Solche Sätze sind dialektische Selbstkorrekturen, welche die mauretanischen Machtkonzeptionen des *Arbeiters* ablösen. (Eine bedeutsame romantische Ergänzung, eine *provençalische* Note erhält der *Désinvolture*-Begriff in *Heliopolis*, wo *Nigromontanus* fordert, daß der *Désinvolture die Souplesse zur Seite stehen muß. Das Wort ist in den frühen Ritterzeiten über supplex in die Provençalensprache eingeführt – supplex ist, wer die Knie beugt*[11]. *Désinvolture* als die *unwiderstehliche Anmut der Macht*, als *besondere Form der Heiterkeit, göttergleiche Überlegenheit. Unschuld der Macht* – alles dies sind Formeln[12], die in Analogie zu jenem romantischen Vokabular zu setzen wären, das die Brüder Schlegel bei Beschreibung des Goetheschen Wesens gebrauchten. Man könnte eine Ahnentafel des Jüngerschen Begriffs *Désinvolture* aufstellen und Verwandtschaftsverhältnisse ersten Grades zu Nietzsches *Virtù* und Friedrich Schlegels *Klassischem*, ebenso zu Schillers *Naivem* einzeichnen. Wir legen Wert darauf, die romantische Herkunft des *Désinvolture*-Begriffs festzustellen.

Sulla.

Schon sehr früh tauchen in Jüngers Sprache die zu neuer und suggestiver Einfachheit gesteigerten Worte *das Hohe, das Niedere* auf. Diese Festsetzungen bedeuten nichts weniger als den Bruch mit einem liberalistischen Gesellschafts-

[8] HEL, S. 31.

[9] Vgl. vor allem *Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios.* (Zit. AH 2.) Hamburg. Hanseatische Verlagsanstalt. Zweite Fassung. 5. Aufl. 1938/42. S. 124ff.

[10] AH 2, S. 125.

[11] HEL, S. 101.

[12] AH 2, S. 126. Vgl. auch die Bemerkungen über *Désinvolture* in MK. S. 107 und in *Gärten und Straßen.* (Zit. GST.) *Aus den Tagebüchern von 1939 und 1940.* Berlin. E. S. Mittler. 1942. S. 83. In HEL, S. 102 wird *Désinvolture* zum „theologischen" Begriff: . . . *so nennt man eine Art höherer Natur, wie sie den freien Menschen ziert, der sich zwanglos in dem Kostüm bewegt, das ihm von Gott verliehen ist.* Die Kostüm-Metapher wird beibehalten: *Es lag das daran, daß bei ihm (Braquemart) die Macht zu sehr in den Gedanken lebte und zu wenig in der Grandezza, in der angeborenen Désinvolture. In dieser Hinsicht war ihm der Oberförster überlegen, der die Gewalt wie einen guten, alten Jagdrock trug, der stets bequemer wird, je öfter er sich mit Schlamm und Blut durchtränkt.* MK, S. 107.

denken, das den feudalen Fundamentalunterschied von Pöbel und Adel für ein borniertes Vorurteil hält. Die Lektüre des Shakespeareschen *Coriolan* tröstet Jünger in schlimmer Zeit[13]. Im *Coriolan* tritt Jünger der tragische „Aristokratismus" des *hohen* Menschen entgegen. Das *Coriolan*-Motiv, das Jünger mit seinem Bruder teilt, ist sehr persönliche Verhüllung eines Leidenden. Doch glimmt unter der *Coriolanischen* Resignation Jüngers eine bestimmte Wunschwelt, die er mit einem bezeichnenden Hinweis auf Sulla aufdeckt[14]. Die Sullanische Verachtung der plebs (die wir keinesfalls mit modernen Begriffen ausdeuten dürfen) ist bei Jünger abgewandelt in die *haine du bourgeois*, die noch der empfindlichen Zeit- und Umgebungsverachtung entstammt, welche jeden höheren Geist des 19. Jahrhunderts auszeichnete. Jüngers „Aristokratismus" setzt sich ab von dem *bürgerlichen* Raume, der von *niederen Wertungen* erfüllt ist. Es gelingt ihm dabei nicht immer, von Prägungen eines konventionell-schneidigen Konservativenjargons frei zu bleiben: Lob des *Kabinettskrieges*, der dem *populären Krieg bei weitem vorzuziehen ist.* – Bezeichnung der *bürgerlichen Demokratie* als *advokatorischen Zustands.* Völlig unversöhnlich lautet Aphorismus 86 des *Epigrammatischen Anhangs: Die Fabel vom Hasen und Schweineigel schildert das Schicksal der überlegenen Kraft, die innerhalb eines demokratischen Zustandes in Wettbewerb tritt*[15].

Es lassen sich in der Aristokratenklage Jüngers nicht die alten romantischen Argumentationen gegen die Aufklärung überhören. Seine triumphierende Ironie den *großen Daten des Fortschritts* gegenüber, *den Kräften, die zur Aufklärung in Beziehung stehen*, übernimmt ganz die Thesen Flauberts *(Bouvard et Pécuchet)* und Nietzsches gegen einen philiströsen Kult des Fortschritts und der *Vernunft*[16], der Jünger den romantisch-aristokratischen Begriff des *Schmerzes* gegenüberstellt, jene überaus deutsche, deutsch-romantische, in einer Hebbelschen Theodizee des Schmerzes beheimatete Adelsformel. Diese aristokratische Ironie wird inspiriert

[13] Vgl. *Strahlungen.* (Zit. STRAHL.) Heliopolis-Verlag. Tübingen. 1949. S. 13.

[14] Schon am 2. Dezember 1936 lautet eine Tagebucheintragung, die dem Problem der Masse und ihrer Herrschaft gilt: *. . . wie sich dies ändern könnte? Doch wohl nur dadurch, daß nicht mehr die Masse, sondern der Einzelne als Auftraggeber der technischen Intelligenz und ihrer Arbeitskraft erscheint. Das könnten bei dem Stand der Dinge nur cäsarische oder, wahrscheinlicher, sullanische Existenzen sein, emporgehoben durch glückliche Konstellationen senatorischer und plebiszitärer Würden, von Bildung und Macht.* In: *Atlantische Fahrt.* (Zit. AF.) Zürich. Verlag der Arche. 1948. S. 80. Der erwähnte Hinweis in STRAHL, S. 13. Das wissenschaftliche Sulla-Bild hat durch Helmut Berve Züge erhalten, die in unserem Zusammenhang von Bedeutung sind. Vgl. H. Berve. *Gestaltende Kräfte der Antike.* München. 1949. (Aufsätze zur griechischen und römischen Geschichte.) S. 150: „. . . Denn alle Anerkennung seiner ungewöhnlichen, von ihm selbst so gering geachteten Fähigkeiten, alles Verständnis für die völkischen und zeitgegebenen Bedingtheiten seiner zunächst so rätselhaften Erscheinung, alle Würdigung des von ihm Vollbrachten kommt an der Tatsache nicht vorbei, daß dieser Mann ein furchtbarer war, ethisch ein Nihilist, grausam, von maßloser Rachsucht und einer zynischen, Schauder erregenden Kälte des Herzens. Durch die höhere Macht, in deren Hand er sich wußte, erst recht jeder Verantwortung enthoben, verkörperte er die Exzesse des Römertums seiner Zeit mit einer unbeirrbaren Sicherheit, als seien es noch die positiven und starken Eigenschaften römischen Wesens, und wurde, wie es scheint, der Brutalität und Willkür seines Wirkens gar nicht inne."

[15] BLST, S. 222. (*Epigrammatischer Anhang* 86.)

[16] BLST, S. 163f.

und zugleich politisiert durch eine vitalistische Verachtung der bürgerlichen Werte, hinter denen sich eine *Abnahme der Zeugungskraft* verbirgt[17]. Gegen diese Werte richtet sich jene romantisch-archaisierende Wertreihe der Kapiteltitel im *Kampf als inneres Erlebnis: Blut – Grauen – Der Graben – Eros – Mut – Feuer – Vom Feinde – Vom Kampfe* usw.[18] Es kann kein Zweifel sein, daß der Krieg der Jüngergeneration eine Welt von Feudalwerten durchschimmern ließ, die in den Folgejahren eine eigentümliche „Romantik" entwickeln mußte. Eine Romantik, die in ihrem Verhältnis zur Umwelt, ihrer politischen Erörterung einen höchst künstlichen Konservatismus konstituierte. Die Jüngersche Beschreibung des *Burgenlandes* in *Heliopolis*[19], bezeichnend genug im Stil der *heroischen Landschaft* der romantischen Malerei, schildert die ideale Hirten- und Herrenheimat dieses Konservatismus, das *Vaterland* einer neu-uralten Aristokratie[20]. Solche Konzeptionen haben Modellcharakter. Sie tauchen immer wieder als konstante Phänomene einer Literatur auf, die bestimmte historische Konfliktlagen begleitet. Bereits Baudelaire hat für ähnliche Vorgänge im romantischen nachrevolutionären Frankreich eine geistreiche Lesart angeboten und jene Köpfe, die sich mit dem Projekt tragen, *de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie*, entscheidend charakterisiert[21].

Kälte.

Die *Kälte* gehört zu den Sullanischen Eigenschaften. Sie ist eine der *Voraussetzungen der Herrschaft*, in deren Bereich der Menschenwert nur ein relativer ist. Die *Kälte* als ästhetisches Phänomen bedeutet vor allem *Unbeweglichkeit* und *Unabhängigkeit*, eine Vorurteilslosigkeit von provokatorischer und stechender Einfalt für eine schreckbare Umwelt. Im Raum der europäischen Literatur begegnen wir der *Kälte* als dem Topos des „Ideals eisiger und ironischer Eleganz"[22], dessen Formwandel wir im einzelnen analysieren werden.

Schon in den ersten Niederschriften Jüngers finden wir die Neigung, in Augenblicken großer Bedrängung spielerischen Beobachtungen nachzugeben. Wo nervöse Empfindlichkeit mit großer Härte gegen sich selbst, mit intellektueller Neugierde zusammentrifft, entwickelt sich jene Schonungslosigkeit, die jedes Urteil, jede Maßnahme nur noch par distance vollzieht. Der Zuwachs an Macht und Wirkung, der hierdurch erzielt wird, ist bei Jünger beschrieben als *Leben*,

[17] Bezeichnend ist der Vorwurf, daß sich in der Literatur der dritten bürgerlichen Generation . . . *der tragische Ausgang erübrigt*. BLST, S. 136. Vgl. auch die Bewertung der *Psychologie* (S. 168) und des *Historikers* (S. 166).

[18] *Der Kampf als inneres Erlebnis*. (Zit. KAMPF.) Berlin. E. S. Mittler. 2. Aufl. 1926.

[19] HEL, S. 354ff.

[20] HEL, S. 361.

[21] Ch. P. Baudelaire. *L'Art Romantique*. Préfacé etc. par Ernest Raynaud. Paris. 1931. *(Le peintre de la vie moderne.)* p. 74. In diesem Kapitel ist auch der Jüngersche *Désinvolture*-Begriff vorweggenommen. (p. 75.)

[22] Vgl. J. Hofmiller. *Von Dandies, Dandytum und Dandyverehrung in der Geschichte und bei Richard v. Schaukal*. Süddeutsche Monatshefte. 1908. I, S. 180ff.

das sich von selbst abzusetzen vermag[23]. Doch verlangt man dieses *Kennzeichen der hohen Leistung* nur, wenn man die *angemessene Kälte aufbringt, jenen unbeteiligten Blick, mit dem man von den Rängen des Zirkus aus das Blut der Fechter verströmen sieht*[24]. Dieser Blick ähnelt in seiner Mitleidslosigkeit dem *photographischen* Zugriff, einem Sehen, das unempfindlich den *Menschen im Augenblicke, in dem er von einer Explosion zerrissen wird, zu betrachten vermag*[25]. – *Dies aber ist die uns eigentümliche Weise zu sehen, und die Photographie ist nichts anderes als ein Werkzeug dieser, unserer Eigenart*[26].

Die Folgen eines solchen Sehens bereiten einen der Beschreibung unzugänglichen Zynismus vor. Die innere Vereisung dehnt sich auf die Außenwelt aus. Es wird darin eine Bestrebung deutlich, dem lebendigen Vorgang den Charakter des Präparats zu verleihen[27]. Dem *kalten* Blick kommt es nur auf die Zerlegbarkeit, Berechenbarkeit, gleichsam die Belehrungswerte der Gegenstände an, und noch in *Heliopolis* liebt die autobiographische Figur des *Lucius* Brettspielmetaphern. Menschen werden zu irgendeinem Unternehmen wie Spielsteine *angesetzt*. Hier schlägt noch das alte *mauretanische* Machtträumen durch, das sich auch in *Santos*[28] beim Anblick von historischen Abbildungen der Plantagensklaverei lebhaft entzündet. Die *Aufseher*, in deren *vollkommener Ruhe sich die Kälte der geistigen Überlegenheit manifestiert*, haben die spontane ästhetische Zustimmung Jüngers, wie auch beim Anblick der Schädeltrophäen der Kopfjäger *der erste Eindruck . . . der des Entzückens ist wie vor einem jener Weihnachtsgeschenke, bei denen man sich sagte: Das ist kein Spielzeug mehr, das ist eine richtige kleine Eisenbahn*[29].

Welt als Schauspiel.

Eines der Lieblingsworte Jüngers ist *betrachten*. In diesem Wort drückt sich der Distanzwille, die an eine scheinbar unverletzliche Stelle gerückte Beobachtungsposition des Autors aus, der dieser Sicherung die gefährlichen Überschüsse an Geist verdankt, die sich dann als *skandalisierende* Zynismen niederschlagen. *Die Entfernung vom Gegenstand bannt alles Geschehen auf eine Bühne*[30]. Noch in *Heliopolis* heißt es: *Zuschauer sein ist einer der alten großen Wünsche des Menschen – jenseits der Händel stehend an ihrem Bilde sich zu freuen*[31]. An ihrem

[23] BLST, S. 190.

[24] BLST, S. 156.

[25] BLST, S. 201.

[26] Vgl. dazu: *Die Photographie ist also ein Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar einer sehr grausamen Weise zu sehen.* BLST, S. 202. Jünger versucht in HEL, S. 25 (unten) diese Feststellung zu entwerten.

[27] BLST, S. 202.

[28] AF, S. 54.

[29] AF, S. 52. Die Kälte verfügt auch über makabren Witz. *Der Handel mit diesen Kleinodien* (Kopftrophäen) *ist übrigens verboten, um zu vermeiden, daß die museale Nachfrage zu Menschenjagden führt. Doch gibt es einen schwarzen Markt . . .*

[30] Vgl. den Essay *Über den Schmerz*. Abschn. 14. BLST, S. 200.

[31] HEL, S. 44.

Bilde sich zu freuen – bedenken wir, daß die ästhetische Apologie des Fürchterlichen eine Phase des romantischen Nihilismus ist. Welt ist für den freien Geist *Schauspiel*, dessen Entsetzlichkeiten im Genuß, sie treffend zu formulieren, paralysiert werden. In *Myrdun* bekennt der Autor: *Im Vordergrund jedoch lebe ich als historischer Mensch, den der Anblick des großen Schauspiels mit Lust erfüllt, mitten im babylonischen Turm*[32]. Auch hier das ästhetische Lustmoment, das bei Jünger philosophische Nahrung wohl durch die Lektüre der Hegelschen Geschichtsphilosophie erhielt, die es allerdings nahelegt, das Qualvolle des abrollenden Weltgemäldes in einer ästhetischen Katharsis des Betrachters zu rechtfertigen[33]. –

Worin liegt die zunehmende Neigung zu schauspielerhaftem Auftreten begründet, das wir an Geistern beobachten, welche die Welt als *Schauspiel* zu betrachten pflegen? Wir wollen die Lösung dieser Frage der späteren historischen Analyse vorbehalten und nur so viel vorwegnehmen, daß es ein bestimmter Typus ist, an den Baudelaire die oft zitierte Anforderung zur höchsten Bewußtheit stellt: zu leben und zu schlafen vor dem Spiegel[34]. Es gehört dazu das Maskendasein, das *vivre masqué* Stendhals, dessen romantischer „Aristokratismus" zugleich die Gründe solcher Stilisierung ins Eisige enthüllt: *Mais j'ai appris à cacher tout cela sous l'ironie imperceptible au vulgaire*[35]. Das Thema der *Verhüllung* beschäftigt sehr die bevorzugten Autoren Jüngers (zuletzt noch K. J. Huysmans). Im Begriff der *mystification* bei Baudelaire erhält es vertiefte Ausdeutung. Doch davon später.

Beispiele für schauspielerhafte Eindrucksgesten bei Jünger, für pointierte Verblüffungen, wirksame Einsilbigkeit, verschlüsselte, *verhüllte* Ausdrucksweise. Geheimanweisungen über die Köpfe einer düpierten Leserschaft hinweg könnte ein literarischer Karikaturist in einer amüsanten Liste zusammenstellen. Doch auch der Kritiker wird die Neigung Jüngers zu selbstgenießerischen *Verhüllungs*attituden nicht übersehen dürfen. Gewiß, der *Abenteurer* ist gefährdet, und er bedarf schützender Mittel, die ihm erlauben, sich unbemerkt in der Nähe des Ungeheuren aufzuhalten. Denn *hier ist die Heimat des Capriccios, nächtlicher Scherze, die der Geist ohne Regung wie in einer einsamen Loge, doch nicht ohne Gefährdung genießt*[36]. Ein Betrachten in geschützter Position bietet eben die

[32] *Myrdun*. Briefe aus Norwegen. Mit 14 Federzeichnungen von Alfred Kubin. Zürich. Verlag der Arche. „Argonauten"-Druck in 1000 numerierten Exemplaren. 1948.

[33] Ein unmittelbarer Hinweis auf die Hegelsche Geschichtsphilosophie findet sich im Aufsatz *Über den Schmerz*, wo Jünger unter Abwandlung jener Hegelschen Wendung von der *List der Vernunft* von der *List des Schmerzes* spricht. Im Vorwort zur 2. Auflage von KAMPF bereits taucht der gequälte Mensch im Kriege als *das Werkzeug einer höheren Vernunft* auf. (S. XIV.)

[34] Vgl. dazu zuletzt noch: K. Kusenberg. *Fragment über den Dandy*. Merkur. Zeitschrift f. europ. Denken. III. Jahrg. Heft 17 (1949), S. 723ff.

[35] *Ma sensibilité est devenue trop vive. Ce qui ne fait qu'effleurer les autres, me blesse jusqu'au sang. Tel j'étais en 1789, tel je suis encore en 1840. Mais j'ai appris . . .* Zit. bei P. Bourget. *Oeuvres complètes. Critique I. Essays de psychologie contemporaine.* Paris. 1899. p. 223.

[36] AH 2, S. 8.

Maske, deren *Verhüllungs-* und Täuschungsreize Jünger schon früh eindringlich empfindet. Wir erinnern an die Maskenschnitzerepisode und Jüngers Bemerkungen zur *Maske* in der ersten Fassung von *Abenteuerliches Herz*[37]. Doch bedient sich Jünger dieses Schutzes nicht naiv. Seine *Maske* ist Maskierung, die immer in einem Koketterieverhältnis zum Publikum steht. Das Publikum soll ihn zwar nicht erkennen, doch mögen ihn elitäre Gruppen erraten[38]. Dieses ständige Überschreiben des vorgewiesenen Textes mit unsichtbaren Tinten verführt den Esoteriker zur genießerischen Repräsentation des Selbst[39]. Wir verstehen: *cacher au vulgaire*, das war für Jünger, wie für andere, in bösen Jahren die Maxime des einzig möglichen Widerstands. Zweifellos spielt in die *Verhüllungs*wendungen Jüngers jene vexierbildhafte Diktion ein, die eine haßkluge Zensur zwangsläufig auferlegt. Doch war nicht dieser Zustand nur ein Reiz mehr für Jünger, wie die zahlreichen Versteckspiele der *Gärten und Straßen* beweisen?[40] *Que diable ai-je à faire dans cette galère?* fragt Jünger durchaus generell[41], keineswegs nur den *Sklavenfahrer Kniébolos*[42] meinend, auf dem *die Schwarzen zur Macht gekommen sind* und auf dem man *sich verbergen muß*, wie Melvilles Benito Cereno oder Gordon Pym inmitten der Meuterer[43]. Das *Abenteuerliche Herz* hat bereits in der ersten Fassung den Satz: *Eine bedeutende Kraft gibt in ihren Widersprüchen zwei Punkte aus der Hand, durch die sich, im artilleristischen Jargon gesprochen, ihre verdeckte Feuerstellung mit großer Schärfe anschneiden läßt*[44]. Das *Verdeckte* gehört zum Stil des romantischen „Aristokratismus", wie wir noch nachweisen werden, und das *Sich-Verbergen-Müssen* gilt eben, *Coriolanisch* gesprochen, dem Pöbel, der an jedem Weltort wütet und nach Schuldigen sucht. –

Provokation.

Bewegen wir uns in Widersprüchen? Wie kann derjenige, der die Verhüllung, das Verschweigen, die taktische Unauffälligkeit liebt, herauszufordern wünschen? Dieser Widerspruch klärt sich, wenn wir das Wesen der Maskierung begreifen.

Die *Maske* ist „zu", sie schließt dicht ab, sie geht ideal in den Willen zur

[37] Vgl. dazu Gerhard Loose. *Ernst Jüngers Kampf um die Form.* Modern Language Notes. Vol. LXV, 1 (1950). p. 7.

[38] Vgl. GST, Notiz vom 19. 8. 39.

[39] Vgl. GST (30. 8. 39): *Oben betrachtete ich mich im Spiegel* usw.

[40] Vgl. dazu STRAHL, S. 14f.: *Ich liebte damals, durch eine Art Vexierbilder für Menschen oder solche, die es bleiben wollten, meine Lage anzudeuten.* Vgl. zur *Verhüllung* auch die Traumerzählung in STRAHL, S. 25.

[41] AF, S. 79.

[42] *Kniébolo:* Pseudonym für Hitler.

[43] AF, S. 80.

[44] Es ist gewiß kein Zufall, daß Brock in seinem Jünger-Buch diesen Spruch mit dem Verhüllungs-Aphorismus Nietzsches voransetzt: *Und jene Unbequemen . . . fandet ihr auch noch nicht, welche nicht erkannt werden wollen, und ihre Fußstapfen im Sande immer wieder verwischen . . . , um verborgen zu bleiben.* Zit. (Morgenröte 527) bei BROCK, S. XII.

Undurchdringlichkeit auf. Die Maskierung hingegen ist eine paradoxe Umschreibung für Erraten-sein-wollen, für ein wunderlich kokettes Bestreben, unsere Umgebung besser auf unsere Spur zu bringen. Der Maskierte will durch feine Übertreibungen, Unterbetonungen, Anstößigkeiten die Aufmerksamkeit der Umwelt nicht ablenken, sondern bei vorgetäuschter Ablehnung ständig erregen. Das Ausplaudern von Geheimnissen, die Mitteilung gefährlicher Intima hinter kunstreich durchbrochener Tür ist seit Kierkegaard und Nietzsche ein rhetorischer Kunstgriff, ein stehender locus elocutionis, der zu den besonderen Formen des modernen stylus gravis, des hochpathetischen Ausdrucks gehört. Wie bei Jünger *Maske* in Maskierung übergeht, so auch seine *Herausforderung* in *Provokation*. Wir müssen andeuten, was wir mit dieser Gegenüberstellung zu treffen beabsichtigen. *Herausforderung* bei Jünger ist der erbarmungslose Denkstil, die ungemütliche Durchdachtheit seiner Ableitungen, ein zuweilen erhabener Zynismus. *Herausforderung* ist jener tiefromantische Aufschrei: *Dies alles gibt es also!*[45] Doch um solche Spannungen rein auszutragen, ist Jünger nicht Künstler genug, und so zerfällt das, was *Herausforderung* im Hamann-Romantischen Sinne bei Jünger ist, in *Provokation*, in ein pretiöses *scandaliser les bourgeois*. Die Polemik Jüngers gegen das Bürgertum ist zur Genüge erörtert worden, wenn auch meist unter Gesichtspunkten eines verjährten Urteilsbrauchs[46]. Das Provozierende dieser Polemik liegt wohl weniger in der Polemik als solcher als in der formalen Eigenart ihres Vortrags. Die *Provokation* Jüngers ist in hohem Grade eine Stilfrage. Nicht zufällig ist immer wieder die Sprache Jüngers Gegenstand kritischer Behandlung[47], freilich nicht zuletzt aus Gründen, auf die der Autor selber ständig verweist. Nach Friedrich Hebbel hat vielleicht kein deutschschreibender Autor so bohrend wie Jünger über die Sprache nachgedacht. Und es gibt in Hebbels Tagebüchern, die Jünger mit großer Zustimmung las, Bemerkungen zur Sprache, zum Problem der Aussagegrenzen und möglicher Sprach-Experimente, die wir in Jüngerschen Tagebüchern finden könnten. Doch wo Hebbel – im Gegensatz zu Heine und Büchner – zu einem deutsch-klassizistischen Traditionalismus der Sprache zurückkehrt[48], sucht Jünger mit Genuß die stilistischen Reizsphären des

[45] *Das abenteuerliche Herz.* (Zit. AH 1.) *Aufzeichnungen bei Tag und bei Nacht.* Berlin 1929. Frundsberg Verlag. S. 262.

[46] So das kluge, aber allzu positionsstarre Buch von A. v. Martin: *Ernst Jünger und die Überwindung des heroischen Nihilismus.* Krefeld. Scherpe-Verlag. 1948.

[47] Von wissenschaftlichen Arbeiten über Jüngers Verhältnis zur Sprache nennen wir: Ilse Dahler. *Untersuchungen zu Sprache und Stil E. J.s.* Diss. Giessen. 1944. Franz Schonauer. *Die zwei Fassungen von Ernst Jünger „Das abenteuerliche Herz".* Diss. Bonn. 1947. Vgl. zum Vergleich der Fassungen auch G. Loose, a. a. O. Die nach Ansicht des Verfassers einsichtigsten Ausführungen über Sprache und Stil Jüngers bei BROCK, 15. u. 16. Kapitel (S. 192–221). Hier auch weitere Literaturangaben. Die entsprechenden Kapitel in Gerhard Nebels Buch *E. J. u. die Metaphysik* (Wuppertal. Marées-Verlag. 1950) konnten bis zum Abschluß vorliegender Arbeit nicht eingesehen werden. Einen fruchtbaren Beitrag, der leider das Thema allzu aphoristisch streift, liefert Jürgen Rausch in Merkur, a. a. O. Heft 32, S. 1069ff. *(E. J.s Optik).*

[48] Vgl. den Aufsatz des Verf. *Hebbels ästhetische Theorie des Wortes.* Euphorion. 45. Band. 1950. 3./4. Heft. S. 365ff.

französischen 19. Jahrhunderts auf und flößt seiner Sprache, die er zugleich an dem stilisierten Deutsch der Heeresdienstvorschriften schult, die vielfarbigen Tinten der Huysmans'schen Zerfallsprosa ein. Jünger steht, stilistisch gesehen, in der Heine-Nietzsche-Tradition, welche die *provinzielle* Sprachkultur der „machtgeschützten Innerlichkeit", wie Thomas Mann die deutsche Literatur nach Goethes Tod charakterisiert[49], zu emanzipieren trachtet.

Jünger ist stilistisch aus den gleichen Gründen „interessant", um derentwillen es Heine und Nietzsche für jeden nicht ganz geschmackssicheren Deutschen sind. Wie bei Heine so auch bei Nietzsche und in entsprechend bescheideneren Formaten bei Jünger ist der *mondäne* Zauber des sprachlichen Ausdrucks das Ergebnis einer Übersiedlung in das ästhetische Lager der Romania, einer im Falle Heines und Nietzsches gewiß mehr gewinn- als verlustreichen geistigen Auswanderung. Bei Jünger treten die Vorteile weniger klar zutage. Jünger ist dem Klima seiner geistigen Wahlheimat nicht gewachsen. Es kommt zu einer preußischen décadence, die den *preußischen Anarchismus*, wie Jünger seinen frühen Denkstil bezeichnet, ablöst und stilistisch zu jener für den Liebhaber e c h t e n Sprachtons so stechend unangenehmen „zerebralen Klassik der Spätzeit"[50] führt.

Die Merkmale dieses Stils sind Leserverachtung, Vorliebe für erlesene Kuriosa und abseitige Kostbarkeiten, eine Aussageart, die durch genaue Beobachtung von Satzrhythmus, Klausel und syntaktischer Anordnung die Illusion der Urteilsunfehlbarkeit erzeugt, schließlich ein durch Zurückhaltung und Ausmerzung jedes emotionalen Bestandteils wirkungsvoll grundiertes Selbstbewußtsein im Sinne der *indépendence* Baudelaires. Dies sind die Kennzeichen des *provozierenden* Stils.

Der Leser als ergänzender Partner des Autors kommt bei Jünger nicht mehr in Betracht, das heißt, der Autor schreibt nur für b e s t i m m t e Leser. Die Exegese seines Textes setzt eine eingeweihte Gemeinde voraus, mit der sich der Autor über die Köpfe der allgemeinen Leserschaft hinweg unterhält. Der Wert dieser Leserschaft beschränkt sich auf die bedeutungslose Funktion der Beifallsspendung oder des philiströsen Protestes, die beide auf einem Mißverständnis des Autors beruhen. Der Autor verschmäht jede Aufklärung, Erläuterung, Kommentierung seiner Absichten und seines Handelns: ein Autor, der *sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau*[51]. Damit stößt Jünger seinen zudringlichen Leser geschmackvoll vor den Kopf. Dieses provozierende Abstandnehmen vom Leser hat seit der Romantik seine genau verfolgbare Geschichte[52], der eine eingehende Studie zu widmen wäre.

[49] Vgl. dazu Georg Lukacs, *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus*. Berlin, Aufbauverlag, 1946, S. 37. Zum Begriff des *Provinziellen* vgl. die Ausführungen bei Thomas Mann, *Deutschland und die Deutschen*. Bermann-Fischer Verlag, Stockholm, 1947, S. 9ff.

[50] BROCK, S. 212.

[51] BLST, S. 223. *Epigrammatischer Anhang* (99).

[52] Vgl. das Kapitel *Rilke und der Leser* in Eudo C. Mason: *Lebenshaltung und Symbolik bei R. M. Rilke*. Weimar, 1939, Teil I, Kap. 3.

Kenner Jüngers halten das *Abenteuerliche Herz* für seine wesentlichste und ernsthafteste Leistung. Lassen wir vorerst das Problem der beiden Fassungen auf sich beruhen. Sollte dieses Buch nicht doch im oben gekennzeichneten Sinne *Herausforderung* sein? Man lese, um nur ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, die Eintragungen aus Bergen *Der schwarze Sey*[53], die Bemerkungen über den *Marktknecht, der wohl hundert Fische schlachtete, während er mit einem schönen Dienstmädchen schäkerte.* Jünger vergleicht die *Grausamkeit des Vorganges* mit den Bewegungen des Urfischers, dem er vor Alcudia zusah, wie er seine Beute aufbrach und ausweidete. Es heißt dann: *Während des Frühstücks schoß mir durch den Kopf, daß wir in eine Zeit geboren sind, in der uns sowohl der geschäftige Zugriff des einen, als auch die geschärftere Grausamkeit des anderen bedroht – in eine Zeit des doppelten Verzehrs. Wie Odysseus zwischen Scylla und Charybdis, so segeln wir zwischen Kriegen und Bürgerkriegen dahin – und kennen vielleicht, wie diese Fische, noch nicht einmal den Namen dieses Vorganges, in dessen Maschen wir gefangen sind. Gar zu gerne würde ich das einmal in einer Weltgeschichte lesen, wie sie in zweihundert Jahren erscheint. Leider erinnern solche Berichte oft an Bücher, in denen die i-Punkte vergessen sind – und als einen dieser Punkte möchte ich die Gleichzeitigkeit eines so vorzüglichen Frühstücks bezeichnen, wie man es am Bergener Fischmarkt um 11 Uhr vormittags serviert.*

Der Schlußsatz veranschaulicht relativ deutlich, was wir *Provokation* nannten. Sie ist die Lust des *Zuschauers*, die Baudelaire in dem oben erwähnten Abschnitt *Le peintre de la vie moderne* definiert: *C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de ne jamais être étonné.* Jünger selbst bezeichnet den Stil dieser Haltung in *Heliopolis* – in welchem Buch wir ja zum Teil eine künstliche Selbsthistorisierung des Autors zu sehen haben – als den *Stil des zweiten Nihilismus. Ortners* Herz hatte *gerauscht wie eine Harfe* beim Anblick des Untergangs, lautet in diesem Zusammenhang eine Wendung Jüngers, die uns vielleicht weniger an *Jesaja*, wie Jünger möchte, als an den *artifex* Nero erinnern wird.

Der schwarze Sey ist, wie gesagt, nur ein beliebig herausgegriffenes Beispiel für den Willen zu jener romantisch empörten und leidend-zynischen Narretei, die das *Abenteuerliche Herz* mit einer anspruchsvoll affektierten Note versieht[54]. Die Überarbeitung der ersten Fassung zeigt deutlich die Zunahme dieser Bestrebung, die mit minutiösem Sarkasmus bösartige Miniaturen auspinselt[55]. Schon der Vergleich der beiden Inhaltsverzeichnisse ist aufschlußreich und weist auf die ästhetische Vereisung ursprünglicher Leidensimpulse hin. Woher stammt der eigentümliche Titel-Stil der Aphorismen in der zweiten Fassung? Es ist erlaubt, da Jünger ständig auf Huysmans hinweist. *Le Drageoir A Épices*, das *Gewürzbüchslein*, mit den *Capriccios und Figuren* zu vergleichen und sich zu fragen, ob von diesen *poèmes en prose* Huysmans' nicht unmittelbarer Einfluß

[53] AH 2, S. 209f.

[54] Vgl. zum Zynismus des „Verletzlichen" und seinen stilistischen Konsequenzen BROCK, S. 217ff.

[55] Siehe oben Anm. 47 (G. Loose).

ausging[56]. Auch die herausfordernde Motiv-Welt des *Abenteuerlichen Herzens* wäre sorgsam zu prüfen. Die erste Fassung gibt selbst die Richtung an, in der wir zu suchen haben, indem sie die Niederschläge einer sehr umfangreichen Lektüre vor uns ausbreitet. Dante, Ariost, Cervantes, ebenso Hamann, Swedenborg, Hoffmann, Novalis und Nietzsche, vor allem aber die Franzosen des 19. Jahrhunderts bezeichnen den literarischen Bildungsumriß Jüngers. Es wäre vielleicht ein fruchtbarer Ansatz, die Motivreihe des *Abenteuerlichen Herzens* als *florilegium* „seltsamer" Stellen der Weltliteratur zu betrachten. Der Philologe sieht die Dinge freilich anders als der Philosoph, den ein emphatisches Arrangement leicht bewegt, von der „Begegnung mit dem Sein" zu sprechen. *Heliopolis* enthüllt deutlich den florilegischen Zug der Niederschriften Jüngers. Die Bibliotheksschilderung in Huysmans' *A Rebours*[57], die eigenwillige Leseauswahl Des Esseintes' hat möglicherweise Einfluß ausgeübt auf Jüngers Art, mit Büchern umzugehen. Diese Art ist durch ein vornehm unsystematisches und kennerhaftes Zuhausesein in entlegener Literatur gekennzeichnet. Die Gemeinplätze, auf die der übliche Leser zu stoßen hofft, werden sorgsam gemieden. Zitate werden in den Zauber fern und einsam bereister Wissensprovinzen gehüllt – so etwa das Augustinus-Zitat im Essay *Über den Schmerz*[58], die Motti zu diesem Essay[59] oder die nicht ohne Selbstgefälligkeit entschlüpfte Bemerkung: *Um neun Uhr morgens, als ich im Bette behaglich im Herodot studierte, brachte Luise den Mobilmachungsbefehl herauf*[60].

Diese ironische Exklusivität bezweckt den Eindruck, daß der Autor mit einer Sekte, einer kühnen Loge im Bunde sei, welche die eigentlichen Machtkämpfe der Zeit auf abgedunkeltem Felde austrägt. Hinzukommt, ein aufdringliches Merkmal, das Selbstbewußtsein der Aussage, die mit der Lieblingskonjunktion des logischen Schlusses (*So* in der Bedeutung von *Deshalb*), die Überzeugungsgewichte in einer Satzperiode suggestiv verteilend, keinen Widerspruch duldet. Mit Vorliebe bringt Jünger diese Aussage auf epigrammatische Formelkürze und feilt sie, wie an seinen Sätzen leicht nachzuprüfen ist, bis in den stereotypen Schlußjambus oder das manierierte *Auch* am Satzanfang rhetorisch aus, um zugleich vom Rhythmischen her den zwingenden Eindruck der Unwiderlegbarkeit zu erzeugen. Genaue historische Untersuchungen dieses dogmatistischen Stils würden einen anregenden Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der literarischen Hybris liefern, die mit Byron zum maßgeblichen Dialekt der modernen Äußerung wurde und in Deutschland vielleicht zuerst in den Schriften des jungen Friedrich

[56] In der Widmung der Ausgabe von 1874 (Paris. E. Dentu. Palais-Royal) wird die Sammlung der Prosastücke *ce drageoir fantastique et ces menus bibelots et fanfreluches* genannt. Welche hoffmannesk Jüngersche Apostrophierung! Als *Capriccio* wäre vor allem anzusprechen: *Camaieu Rouge* (p. 5ff.), *Le Hareng SAUR* (p. 49f.), *Ballade chlorotique* (p. 51ff.).

[57] Vgl. das 3. Kapitel in: J.-K. Huysmans. Oeuvres complètes. Vol. VII. *A Rebours*. Paris. (G. Grès.) 1929. p. 41ff.

[58] BLST, S. 168.

[59] BLST. S. 154.

[60] GST (1. 9. 39), S. 50.

Schlegel zu beobachten ist, um sie dann in den Spätschriften Nietzsches zum europäischen Stilmuster erhoben zu sehen.

3.

Wir wiederholen, um welche Leitbegriffe sich der Leseertrag der Schriften Jüngers gruppiert: *Macht* – *Désinvolture* – *Sulla* („Aristokratismus") – *Kälte* – Welt als *Schauspiel* – *Maske* und Maskierung – *Provokation* – Manierismus („zerebrale Klassik") – Huysmans als Bildungserlebnis – das Aparte (der florilegische Zug) – Selbstbewußtsein. Die Frage erhebt sich nun, ob sich aus dieser Begriffsreihe ein heuristisches Prinzip entwickeln läßt, das uns befähigt, Person und Werk Jüngers in einen bestimmten historischen Zusammenhang einzuordnen. Innerhalb des innerdeutschen Schrifttums der beiden letzten Jahrzehnte ist Jünger in seiner Haltung und Diktion ein irritierendes Novum. Die Jünger-Deutungen sind sich einig darin, in der Person Jüngers ausschließlich Zügen des 20. Jahrhunderts zu begegnen. Unsres Erachtens jedoch kann man sich leicht durch diese übertriebene Symptomatologie des 20. Jahrhunderts methodisch den Weg verbauen. Jüngers eigentlicher Bildungsboden ist das 19. Jahrhundert, und der „heroische Nihilismus" seiner *Entre-deux-guerres*-Schriften ist das verwickelte Ressentiment, die melancholisch-hitzige Abrechnung mit den Verheerungen, die das 20. Jahrhundert in der ursprünglichen Gefühls- und Geschmackswelt Jüngers anrichtete. In seiner Bildungsherkunft ist er in gewisser Weise ein mit den Mitteln des 20. Jahrhunderts operierender Georgeaner, wenn wir unter George vor allem jene frühe, für deutsche Literaturtraditionen allzu gebieterische Auswanderung in die Gefilde Baudelaires und Mallarmés verstehen[61]. Wir werden unsere Behauptung beweisen müssen. Vorerst präzisieren wir sie, und wir können, durch überaus zahlreiche persönliche Lektürebemerkungen und -angaben Jüngers autorisiert, feststellen, daß es vor allem das westliche, das französische 19. Jahrhundert ist, welches die Geschmacks- und Denkrichtung Jüngers prägt. Nun bietet sich uns im kultur- und literargeschichtlichen Raum dieses Jahrhunderts eine merkwürdige, doch eindeutig profilierte Erscheinung an, die auf verblüffende Weise unsre oben gewonnenen Leitbegriffe an konkreten historischen Körpern verwirklicht. Der Dandy, wie ihn die Theoretiker der französischen Romantik bis zu Huysmans und Bourget schilderten – wir haben das im Folgenden zu erörtern –, ist mit den gleichen typologischen Formeln zu erfassen, die wir oben entwickelten. Es muß nun in hohem Grade unsere Aufmerksamkeit erregen, daß Jünger sich bereits in seinen früheren Publikationen mit dem Dandy beschäftigt. In der unliterarischen Kriegsschrift *Das Wäldchen 125* stoßen wir auf eine Analyse des Kriegers, die sich bemerkenswert von einer preußischen Konzeption dieses Typus absetzt. Es heißt hier, in einer panegyrischen Solidaritätserklärung, von den Fliegern der

[61] Eine eingehendere Behandlung dieser geistesgeschichtlichen Zusammenhänge siehe unten S. 196f. Vgl. auch unten Anm. 130.

jungen Kampfstaffeln: . . . *Die Partie auf Leben und Tod ist ihnen ein eleganter Sport, und die Ruhe der Maßstab, nach dem der Spieler gewertet wird. Der Kampf ist ihnen nicht nur Pflicht, sondern Mittelpunkt einer besonderen Kultur, die sie, vorbereitet durch die Erziehung in feudalen, nationalen und militärischen Verbänden, in ihren letzten Formen zu verkörpern streben. Der unausbleibliche Höhepunkt ist eine Dekadenz, oder besser ein Dandytum*[62], *das in seltsamem Gegensatz steht zu der furchtbaren Kraft, die es maskiert. Wenn sie in leichten, offnen Röcken, mit weichem Kragen und Schlips, den sie sehr zum Ärger der Armee zu tragen pflegen, beisammensitzen, so sprechen sie über Leben und Sterben mit derselben Frivolität, mit der der Kavalier des ancien régime über die Liebe sprach. Diese Achtlosigkeit, die sich solange am Wort berauscht hat, daß nur der einfachste Ausdruck ihr nicht lächerlich erscheint, die sich zu Paradoxen schleift und in Zynismen zerspritzt, ist das Resultat jeder großen und lang genossenen Passion*[63].

Man wird zugeben, daß die artikulierten Stichworte *Dekadenz, Maskierung, Frivolität, Kavalier des ancien régime, besondere Kultur* in diesem Zusammenhang die aufmerksamste Beachtung erfordern, und forschen wir weiter in dieser Richtung, so scheint uns, daß eine versteckte Bemerkung im Essay *Über den Schmerz* der Lieblingsvorstellung Jüngers eines Selbstportraits mit einiger Gewißheit nahekommt. *Alle diese großen Daten des Fortschritts werden von uns noch anerkannt, und wo man sich etwa über sie belustigt, geschieht das aus einem romantischen Dandysmus heraus, in dem sich der feinere Geist inmitten eines uferlos demokratischen Zustandes gerne gefällt*[64]. In einer Tagebuchnotiz *(Strahlungen)* vom 10. August 1944, an einen *dandystischen* Vers anknüpfend, plant Jünger sogar eine historische Arbeit über den Dandysmus:

J'aime les raisins glacés
Parce qu'ils n'ont pas de goût,
J'aime les kamélias
Parce qu'ils n'ont pas d'odeur,
Et j'aime les hommes riches
Parce qu'ils n'ont pas de cœur.

Diese Verse brachten mich auf den Gedanken, bei meiner Arbeit über den Nihilismus den Dandysmus als eine seiner Vorstufen einzubeziehen[65].

Zweifellos setzt hier schon die resignierte Selbsthistorisierung ein, die in *Heliopolis* unter wechselnder Perspektive vollzogen wird. Diese Veröffentlichung Jüngers, seine *Confessions*, kehrt zur Gattung des romantischen Konversionsberichts zurück. Das autobiographisch-beichtende Anliegen ist unverkennbar in die begleitende *Wanderjahre*-Thematik einer theologisch-soziologischen Utopie

[62] Vom Verf. gesperrt gedruckt.

[63] *Das Wäldchen 125. Eine Chronik aus den Grabenkämpfen 1918.* 4. Aufl. S. 79.

[64] BLST, S. 164.

[65] Die zweite Zeile des Gedichts enthält im Buchtext den Druckfehler *Parce qu'il n'ont pas* etc.

eingebettet. Die mauretanische „Sozialreligion" der Macht weicht der Vision einer patristisch-theologischen Restauration, und Jünger persönlich würde hier nicht übel durch jene Bemerkung Friedrich Schlegels über den romantischen Nihilismus F. H. Jacobis charakterisiert, daß ein solcher notwendig *in einem theologischen Kunstwerk endigt, wie alle moralischen Debauchen endigen, mit einem Salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit.*

Wie der Thomas-Mann-Leser, in seinen ganzen Interpretationsmühen brillant überflügelt, plötzlich den rücksichtslosen Selbstenthüllungen in der Lebensbeschreibung des Hochstaplers Felix Krull begegnet, so stoßen wir in *Heliopolis* auf eine ähnliche, wenn auch weniger parodistisch-unverbindliche als mit der Strenge des „Konvertiten" vollzogene Selbstbezeichnung. Jünger bedient sich dabei folgerichtig einer Verkleidung, die verräterischer ist als eine unverblümte Mitteilung der inneren Entwicklungsdaten: *Ich richtete in allen Hauptstädten, an allen Börsenplätzen kleine, erlesen ausgeschmückte Villen ein, pieds à terre. Die ersten Schneider, die besten Lieferanten standen in meinem Dienst. Ankäufer sahen sich nach Bildern und Kunstwerken für mich um. Von jeher hatte ich geliebt, mich mit Geschmack zu kleiden und auserwählte Dinge um mich zu sammeln . . . Ich wurde zum Dandy, der das Unwichtige wichtig nahm, das Wichtige belächelte. Selbst kleinen Mühen ging ich aus dem Weg. So war ich der Anproben überdrüssig; ich hatte Puppen, die nach meinen Maßen gebildet waren, und nach denen die Schneider arbeiteten . . . Ein Haushofmeister mit den Manieren und dem Gehalte eines venetianischen Gesandten ersparte mir auch den leisesten Ärger mit der Dienerschaft . . . ich war von absoluter Sicherheit. Dem folgte Unwiderstehlichkeit*[66].

4.

Eine umfassende Monographie des europäischen Dandysmus ist noch nicht geschrieben. Doch liegen Ansätze vor, erste Versuche, das Material zu sammeln und auszuwerten[67]. Dieses Material ist außerordentlich umfangreich, da es uns nicht allein durch die dichterische Literatur, sondern mehr noch durch die Memoiren-, Brief- und autobiographische Literatur und Sittenbeschreibung zugetragen wird. Dandysmus ist Lebenshaltung und besitzt in seiner ursprünglich gesellschaftlichen Konzeption (Brummel begriff sich als konkrete Gesellschaftsmacht) keine literarische Relevanz. Erst durch den Dandysmus der literarischen Romantik Englands und Frankreichs, durch die französische Zuspitzung, im Dandy einen neuen Dichterbegriff zu formulieren und zu leben, wird die Beschreibung und Erläuterung des Dandysmus vor allem eine Aufgabe der vergleichenden Literaturhistorie sein.

[66] HEL, S. 154.

[67] Von deutscher Seite sind zwei Veröffentlichungen zu nennen: Otto Mann. *Der moderne Dandy.* (Zit. MANN.) *Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts.* Berlin 1925. In: *Philosophische Forschungen*, hrg. v. Karl Jaspers. Heft 1. Gustav Köhler. *Der Dandysmus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts.* (Zit. KÖHLER.) Zeitschr. f. rom. Phil. 33. Beiheft. 1911. Köhlers Studie verdankt der Verf. wertvolle Hinweise, vor allem seinen Analysen Mérimées, Stendhals und Maurice Barrès'.

Das wichtigste Material hat die schöne Publikation Otto Manns[68] bereits gesichtet, und der Anhang seiner Abhandlung gibt dienliche Lesehinweise, die wir nicht wiederholen wollen[69]. In der englischen Essayistik, Biographik, Literaturkritik ist der Dandysmus klar beschrieben[70] und in die geistesgeschichtliche Formenwelt des 19. Jahrhunderts eingebettet worden. In Wainewrights Schriften, so vor allem in *Essays and Criticisms*[71], wird der Dandysmus gleichsam selbst zur kritischen Kategorie, zum pretiösen Urteilsmaßstab; und Oscar Wildes, wenn wir so sagen dürfen, autobiographische Würdigung Wainewrights in *Pen, Pencil and Poison* entdeckt vollends den Dandysmus als Methode herausfordernder, in glänzenden Paradoxen und aus extremer Position vorgetragener Kritik[72]. Eine typologische Durchdringung des Dandysmus fehlt jedoch im englischen Schrifttum, wenn wir von den künstlerischen und schöngeistigen Ausdeutungen Brummels und Oscar Wildes absehen[73]. Die große Fundamentalstudie über den Dandy ist französischer Beitrag, der Brummel-Essay von Jules Barbey d'Aurevilly[74]. Wir entdeckten hier die gleichen verhüllt selbstportraitierenden Absichten und autobiographischen Züge, welche die Schrift Oscar Wildes über Wainewright aufweist[75]. Barbey d'Aurevilly beschreibt den Dandy als Typus, den Dandysmus

[68] Die kommentierende Leistung Manns, in ihrer Urteilsrichtung deutlich durch den Abdruck in Karl Jaspers' *Philosophischen Forschungen* gekennzeichnet, ist vielleicht allzusehr durch die präjudizielle Wortwahl der Existenzphilosophie belastet. Doch ist unseres Wissens die Untersuchung Manns der bisher einzige systematische Versuch, den Dandysmus als „Kulturproblem" zu charakterisieren, wenn wir von der spezielleren und mehr beschreibenden als interpretierenden Studie Köhlers absehen. Weitere Vorarbeiten werden später genannt.

[69] MANN, S. 124ff. „Anmerkungen zur unterliegenden Literatur".

[70] Die wichtigsten Beiträge: Louis Melville. *The Beaux of the Regency*. 2 vols. London. 1908. Charles Greville. *Memoirs*. 8 vols. London. 1888. Harriet Granville. *Letters*. (1810/1845.) 2 vols. London. 1894.

[71] Thomas Griffith Wainewright. *Essays and Criticisms*. Now first collected with some account of the author, by W. C. Hazlitt. London. 1880. Vgl. dazu J. Curling. *Janus Weathercock. The life of Th. G. Wainewright*. 1794–1847. London. 1938. Ebenso: John Lindsay (pseud). *Suburban Gentleman. The life of Th. Gr. Wainewright*. London. 1942.

[72] Vgl. hierzu die Studie von Helene Richter in: *Geschichte der englischen Romantik*. Halle. 1916.

[73] Zu Brummel vgl. W. Jesse. *The Life of Beau Brummel*. New ed. London. 1893. Charles Whibley. *The Pageantry of Life*. London. 1900. A. Forbes Sieveking. *Dandysm and Brummel*. The Contemporary Review. 1912. Dichterische Ausdeutungen: Th. Henry Lister. *Granby*. 2 vols. Frankfort. 1828. E. G. E. L. Bulwer. *Pelham or the adventures of a gentleman*. Revised edition with a new introduction and notes. 2 vols. 1839. (Colburn's Modern Stand. Novelists. vol. 1, 2.)

Zu Oscar Wilde vgl. R. H. Sherard. *Life of Osc. Wilde*. London. 1911. L. C. Ingleby. *Oscar Wilde*. London. 1907. Aus der überaus reichen Literatur über Oscar Wilde nennen wir vor allem: Georges Duthuit. *Le Rose et le Noir. De Walther Pater à Oscar Wilde*. Paris. 1923. L. Lemonnier. *Oscar Wilde*. Paris. 1938. Alfred B. Lord Douglas. *Oscar Wilde. A summing-up*. London. 1940. R. Merle. *Oscar Wilde*. Paris. 1948. *The Trials of Oscar Wilde*. Edited, with an introduction, by H. Montgomery Hide. London. 1948. H. Pearson. *The Life of Oscar Wilde*. Fourth Edition. London. 1949. George Woodcock. *The Paradox of Oscar Wilde*. London-New York. 1949.

Ausgaben der Werke: Oscar Fingall O'Flahertie Wills Wilde. *Works*. Ed. by Robert Ross. London. 1908ff. 13 vols. Neueste Ausgabe: *The Works of Oscar Wilde*. Edited by G. F. Maine. London & Glasgow. 1948.

[74] J. Barbey d'Aurevilly. *Du Dandysme et de G. Brummel*. Oeuvres. Paris. Libr. A. Lemerre. (Ohne Jahreszahl.)

[75] Es gehört zur Verhüllung des Dandy, persönliche Geständnisse in der Darstellung einer als wahlverwandt empfundenen Person mitzuteilen.

als aggressive Personalkultur in Reaktion auf vulgarisierende Einebnung alter Feudalwerte. Er sieht im Dandysmus ein soziologisches Modell, das auch Baudelaire mit der treffenden Erkenntnis umreißt: *Le dandysme est le dernier éclat d'héroisme dans les décadences*[76]. Die Untersuchung Barbey d'Aurevillys ist in ihrer analytischen Schärfe und thematischen Konzentration nicht mehr übertroffen worden, und wir haben uns vor allem auf ihre Ergebnisse zu stützen. Der Dandy ist hier in seinen ursprünglichen Bildungsbedingungen überzeugend begriffen als romantisch-aristokratische Protesterscheinung, in deren ästhetischem Stoizismus die Haltungswerte der zerfallenen Barock- und Rokokokultur einen höchsten Formalkult erfahren, doch ebenso geprägt durch die weltschmerzliche Erfahrung existentieller Isolation[77]. Der schrankenlose Panästhetizismus des Dandy gehört, wie übrigens auch Jünger richtig sah[78], zur Entwicklungsgeschichte des Nihilismus, und so erfüllt der Dandy, unfähig der eigentlichen Aktion, die gegen seine Maxime der Zurückhaltung verstößt, jenes überhistorische Eleganz-Schema der Unbeweglichkeit, Maskierung und Provokation. Die bei Barbey d'Aurevilly gewonnenen kategorialen Formeln des Dandy decken sich überraschend mit den Leitbegriffen unserer Jünger-Lektüre. Der sublime Wille zur Macht *(chercheur d'influence)*, die Kälte *(l'air froid)* als Kernmacht des Dandy, die manierierte Pretiösität aus höchster Bewußtseinsschärfung (der Dandy besitzt *une science de manières et d'attitudes* – so versteht er „kunstvoll zu schweigen"[79]), die Neigung zur *mystification*, zur Pose, zur *Provokation (Tout Dandy est un oseur – Brummel aimait encore mieux étonner que plaire)* – dies alles ist erste, in exakten Beobachtungen niedergelegte Erörterung der Dandy-Thematik, die in der *décadence* Baudelaires und Huysmans' bedeutende Differenzierung erfährt, wie sie überhaupt von den *nervösen* Geistern des Jahrhunderts aufgenommen, ergänzt, kultiviert und schließlich in teils zitierend eindeutigen, teils verhüllteren Formen einen Topos der modernen Literatur bildet. –

Es werden nun die Fragen dringlich: Wo finden wir Anfänge einer dandystischen Literatur? Was sind ihre Sonderformen, ihre wesentlichen Anliegen? Lassen sich Zusammenhänge erkennen, die der Kritik erlauben, die Fundstellen gleichsam wie Orte gleicher klimatischer Bedingungen in eine übersichtliche Karte einzuzeichnen? Wie laufen die Einflußlinien dieser Literatur und in welcher Weise berühren sie unser engeres Thema?

[76] *L'Art Romantique*, a.a.O., p. 74.

[77] Vergl. die Auffassung des Dandy bei MANN (Einleitung) und KÖHLER (S. 1–5), die mit überzeugenden Argumenten einer verflachten Deutung des Dandy entgegentreten. Die entscheidende Charakteristik der dandystischen Eleganz schon bei Baudelaire: *Le dandysme n'est même pas, comme beaucoup de personnes peu réfléchies paraissent le croire, l'élégance matérielle. Ces choses ne sont pour le parfait dandy qu'un symbole de la supériorité aristocratique de son esprit . . . un dandy ne plus jamais être un homme vulgaire.* Ch. P. Baudelaire. *Oeuvres complètes.* Paris. 1868–1870. 7 vols. (Th. Gautier.) vol. III, p. 92.

[78] STRAHL (10. 8. 44), S. 544.

[79] Vgl. MANN, S. 64.

5.

Die großen Bibeln der französischen Romantik, in denen die *âme sensible* die Motti des Weltschmerzes ausstreut, Mme. de Staëls *Delphine* (1803), Sénancours *Obermann* (1804), Chateaubriands *René* (1804), bereiten den Dandysmus vor, der in Paris zuerst in der Byron-Vergötterung um 1820 deutlich wurde[80]. *L'incertitude de la destinée humaine – l'amertume de nos regrets – la fatigue de la vie*, das sind die stehenden Klageformeln, die zu den frühnihilistischen Fragen Sénancours überleiten: *Pourquoi la terre est-elle ainsi désenchantée à mes yeux?*[81] Die Entlarvung des Lebens, der *dégout de la vie*, der gescheiterte Anspruch des Empfindsamen resigniert in der romantisch genossenen und posierenden Formel der *apathie habituelle*, und seine Geständnisse: *Je sentis le néant qui m'environne... Je trouve partout le vide*[82] haften noch im nachzitternden Lyrismus des europäischen Werther-Fiebers. Doch bereits im *Adolphe* (1806) Benjamin Constants, der ersten „réaction contre l'invasion du lyrisme"[83], stoßen wir auf das besondere Vokabular des Dandysmus. Constant verfügt bereits über die zynisch-analytischen Energien des *kalten* Kopfs und beherrscht die Behandlung eines ungemein geschärften geistigen Seziergeräts. Die ironische Selbstverhüllung[84] ist die Folge eines leidenden Gefühlsaristokratismus. Adolphe besitzt jedoch schon[85], *en observateur froid et impartial*, die *Kälte* als ästhetisches Ideal und jene *faculté de dédoublement* Paul Bourgets (der bezeichnenderweise die Londoner Ausgabe des *Adolphe* 1905 einleitet), die Fähigkeit der schonungslosen *Entknüpfung*, die dem prinzipiellen *Zweifel* als dandystischer Attitude vorangeht. Dieser *Zweifel* erhält unter dem Einfluß Byrons die romantische Vertiefung zum *désespoir* Lamartines, der noch in Victor Hugos *Feuilles d'Automne* nachklang[86] und in den frühen Romanen der George Sand den byronesken Dandy modisch profiliert. Alfred de Musset ist der romantische Dandy schlechthin, dessen Frivolität jedoch religiöse Witterung besitzt. Sein Wille zum Bösen ist in apostatische Schwermut gehüllt. *Namouna* ist der „Schrei nach Christus"[87], den auch Des Esseintes *(A Rebours)* zusammenbrechend ausstößt.

Doch der Weltschmerz der französischen Romantik bildet lediglich Formen aus, die den Dandysmus nur andeutend enthalten, als sentimentale und düsterbyroneske Auflösung nihilistischer Erschütterungen in Literatur.

[80] Vgl. dazu Ed. Estève. *Byron et le Romantisme français*. Paris 1907. Chap. III. *L'infiltration*.

[81] *Obermann*. Paris. 1874. Préf. par George Sand. p. 24.

[82] Ebenda, p. 24.

[83] André Le Breton. *Le Roman en XVIII. siècle*. Paris. 1898. p. 211.

[84] *Je contractai l'habitude de ne jamais parler de ce qui m'occupait, de ne me soumettre à la conversation que comme à une nécessitude importune, et de l'animer alors par une plaisanterie perpétuelle, qui . . . m'aidait à cacher mes véritables pensées. Adolphe*. Préf. de Paul Bourget. London. 1905. p. 4.

[85] Über Benjamin Constants Dandysmus vgl. KÖHLER, S. 28ff.

[86] Vgl. KÖHLER, S. 32.

[87] Ebenda, S. 34.

Estève, der kluge Historiker dieses literarischen Zeitraums, findet treffende Worte für den zügellosen Byronismus der dreißiger Jahre[88]. Der Haß auf die Gesellschaft, wie ihn die Jeunes-France proklamieren, entspringt keineswegs dem verwöhnten Geschmacksanspruch und der moralischen Einsamkeit des echten Dandysmus. Man will den Bürger provozieren, reizen, düpieren. „La haine du bourgeois", das ist hier nur eine unerzogene Spielart des dandystischen Wunsches „d'étonner, d'ahurir et de scandaliser les bourgeois"[89]. Der Dandy hoher Prägung greift niemals, und sei es auch mit der eleganten Einfallsfülle Heinrich Heines, die Gesellschaft unmittelbar an. Er faßt schweigsamer und subtiler zu. Er verzichtet auf Aktionen, die ihn zwingen unter sein Niveau zu gehen. Doch liegt gerade in dieser ostentativen Handlungsenthaltung seine Herausforderung. Handlungen kann man begegnen, kann sie durchkreuzen, man wird durch sie gleichsam handgemein mit der Umwelt. Alles Tun sucht daher der Dandy durch Sein auszudrücken, und in diesem Erstarren bildet er jene *indépendence* aus, gegen die eine gereizte Bürgerwelt ihr Anathema schleudert.

Stendhal und Mérimée zeichnen den Dandy schon mit schärferem Stift. Der Dandysmus ihrer Helden ist eigene Seelenbiographie. Sie unterwerfen ihre literarische Produktion den Geschmacksregeln einer dandystischen Lebenshaltung[90]. Man lese Mérimées *Le Vase Etrusque*, vor allem, in unserem Zusammenhang, die Schützengraben-Schilderungen *(L'enlèvement de la redoute)*, in welchen die statuarische Kaltblütigkeit, die *impassibilité* des Dandy eindrucksvoll vor Augen tritt. Ein neuer Typus (Saint Clair), ein Portrait Stendhals, wird gleichzeitig mit einer neuen Tonart in die Literatur eingeführt. Mérimée macht Ernst mit der *anglomanie* der zeitgenössischen Literaten und Weltleute, die sich nur in den modischen Reizen nach Brummel gefielen, ohne die *désinvolture* dieses Engländers zu begreifen. Die Mériméeschen Figuren zeichnet schon die englische *Kälte*, der einsilbige und doch hochzeremoniöse Zynismus aus. Doch sind diese *Kälte* und strenge Beobachtung des Abstandes nichts anderes als gleichsam ständiger Racheakt einer anfälligsten Empfindlichkeit[91]. Die besondere Kultur des Zwanges und der Zucht, die der Dandy entwickelt, ist Maßnahme des *homme souffrant*, der geringschätzig lächelt *comme le Lacédémonien sous la morsure du renard*[92]. So gehört das *vivre masqué* des Dandy zu all jenen vexatorischen Spielformen der *Maske*, die seit Hamlet das Schutzmittel der intellektuellen Überlegenheit, der tragischen Intelligenz ist[93]. Die *Maske* des Dandy zielt natürlich

[88] Estève, a. a. O., p. 229.

[89] Ebenda, p. 220.

[90] Siehe KÖHLERs Hinweis auf die Stelle in Stendhals *La vie de Henri Brulard* (p. 6).

[91] *La sensibilité chez lui* (Mérimée) *était domptée jusqu'à paraître absente.* H. Taine im Vorwort zu *Lettres à une inconnue.* Paris. (Michel Lévy.) 1874. p. II.

[92] Vgl. die ganze Stelle bei Baudelaire *L'Art Romantique*, a. a. O., p. 73. Der hellhörige Leser wird mit uns übereinstimmen, daß die Beziehung des Dandy zur *Zucht* diesen für ein „preußisches" Wertbewußtsein diskutabel machen konnte.

[93] Der seit Goethe traditionellen Hamlet-Auffassung entgegnet neuerdings mit erwägenswerten Einwänden T. S. Eliot in *Selected Essays.* (1917–1932.) London. 1948. p. 142f.

auf „gesellschaftliche" Wirkung und ist ebenso Schutz des gefährdeten Einzelgängers inmitten ochlokratischer Gesinnungen wie *Provokation*[94].

An Stendhal fesselt uns das typische Verhältnis des Dandy zur Macht[95]. Der Dandy sucht Macht mit den paradoxen Mitteln der Zurückhaltung, der disziplinierten Urteilsenthaltung, des Unauffälligseins mit auffälliger Note, dieses unerlernbaren Kunstgriffs aller Eleganz. Als überlegener *chercheur d'influence* entwickelt er eine eigene Technik der Gesellschaftsbeherrschung. Durch schweigende Betrachtung des politischen und gesellschaftlichen Spiels irritiert er ein Publikum, von dem er weiß, daß es ihm zuhört. Er verschmäht die billigen Früchte seiner sublimen Machtergreifung – was läge ihm an Zustimmung? An solchem Maßstab gemessen, ist allerdings Julien Sorel in Stendhals *Rouge et Noir* nicht mehr als ein hoffnungslos dilettierender Dandy. Ihm unterlaufen noch die vulgären Fehlgriffe des homo novus, des werbenden Parvenu, dessen allzu methodischer Macchiavellismus häßliche Überanstrengungserscheinungen zeitigt und in die karikaturale Sphäre des Snobismus abgleitet. Bei Balzac stoßen wir dann auf eine völlige Verpöbelung des dandystischen Machtwillens[96], dessen grobe Verzeichnung etwa in den Figuren Henry de Marsay *(La fille aux yeux d'or)* und Lucien de Rubempré freilich die natürliche, gleichsam assoziative Nähe des dandystischen Machtwillens zu konkreter Anarchie und praktiziertem Nihilismus aufdeckt. Henry de Marsey, der Ernst macht mit dem romantischen Immoralismus Karl Moors, gründet den Anarchisten-Club *Treize*, der mit verfeinerten Satzungen, wenn wir uns nicht täuschen, wieder auflebt in jenem *Clubhaus*, das *in einem herrlichen Parke an der Allée des Flamboyants gelegen war und über dessen kleinem Jagdsalon . . . die Inschrift drohte: Béhemot et Léviathan existent*[97]. –

Eine sorgsame Analyse der ästhetischen These des *L'art pour l'art* bei Théophile Gautier und Flaubert müßte den dandystischen Charakter dieser Formel bloßlegen. *L'invasion du lyrisme*, welcher in den vierziger Jahren ein neuer Kunstgeschmack entgegentritt, gehört zu den Folgeerscheinungen einer Dichtung, die Konfession, die genialische Erleichterung und Entladung des Subjekts ist. Mit ungemein feiner Witterung spürte Flaubert den vulgären Unterton, die zucht- und rangzerstörende Macht der *Beichte*, des lyrischen Ausbruchs, und begriff den Angriff des „Erlebnisdichters" auf die geistige Zitadelle eines Künstlertums, das dem *Gefühl* die *impassibilité* des Artistisch-Geistigen entgegensetzt. *De se chanter de soi-même* wird als künstlerischer Verrat empfunden, in dem das Ideal fesselloser Selbstaussage über den Kunstbegriff des prinzipiell distanzieren-

[94] Bei Mérimée auch jene besondere Nuance des literarischen Dandysmus, die uns als „Leserverachtung" bei Jünger begegnete. Vgl. den Schluß der *Chronique du temps de Charles IX.*, der mit einem nonchalanten Achselzucken des Autors schließt.

[95] Vgl. dazu das Kapitel *Der Wille zur Macht* bei MANN, S. 37 ff. Abschn. II. *(Die Grundlagen des Dandysmus.)*

[96] *Ce qu'il y a de vulgaire en lui, n'apparaît jamais mieux que lorsqu'il vise à l'élégance au dandysme aristocratique.* André Le Breton. *Balzac.* Paris. 1905. p. 21.

[97] HEL. S. 33.

den Artisten triumphiert. Flaubert fordert die *impersonalité de l'artiste*, die Tilgung jedes lyrisch-persönlichen Bestandteils der Aussage. Doch ist die so gewonnene hermetische Objektivität nicht die gegenständliche Ausdrucksweise des alternden Goethe, sondern sie ist teuer erkaufte Anonymität eines Künstlertums, in dem sich der romantische Nihilismus Flauberts, seine *coliques d'amertume à en mourir*, in strenger Kunstarbeit befreit. Die künstlerische Leidenschaft gilt allein dem Ausdruck, der Ziselierung des Siegels, in das eine neue Kunstgesinnung, die das Erlebnis völlig absorbiert, das erlesene und zutreffende Wort eingräbt[98]. Dieser Kult der Form, des Ausdrucks als Selbstzweck entspricht dem dandystischen Entwurf des Daseins als ästhetischer Repräsentation.

Flauberts stilistischer Dandysmus[99] zeigt die ganze Weite der geistigen Möglichkeiten, die den Dandy im höchsten kulturellen Raume einbürgern können. So darf es uns nicht wundern, wenn Baudelaire den Dandysmus *une institution ... très ancienne, très générale* nennt und von den *ewigen Gesetzen* des Dandysmus spricht[100]. Er räumt diesem damit den Rang einer „Philosophie" ein, die notwendig dem überlegenen Geiste eignet, an welchem geschichtlichen Ort er sich auch befinden mag. Der Dandysmus erscheint so in wechselndem, doch unverkennbarem Kostüme und ist ebenso in den brutalen Formen des Sullanischen Zynismus[101], im Staatskalkül Macchiavells wirksam wie in der Gesellschaftsbeherrschung und dem Panskeptizismus des französischen Rokoko-Menschen[102] und im vergeistigten Dandysmus des Flaubertschen Kunstwillens. Der Dandysmus kann *éternel comme le caprice* gleichsam als Fundamentalkategorie des eleganten, des unabhängigen, anspruchsvollen, *herausfordernden* Menschen Verbindungen mit jeder möglichen, vom individuellen Zeitgeist immer unterschiedlich gezeichneten Persönlichkeit eingehen. So vollzieht Baudelaire, der den Dandy lebt, eine neue Auslegung des Dandysmus im luziferischen Dasein. Der Dandy ist hier der teufelschöne *raffiné*, dessen apostatischer Zauber *le caprice du mal*, die furchtbare Anmut des *Bösen* ist. Wenn irgendwo im 19. Jahrhundert, das die Psychologisierung aller theologischen Größen anstrebt, so erstattet Baudelaire in seiner Erfahrung des *Bösen* diesem seinen alten theologischen Rang zurück. Baudelaire vertieft die ästhetische Situation des Dandy ins Religiöse.

[98] *J'en conçois pourtant un, moi, un style, un style qui serait beau, que quelqu'un fera quelque jour, dans dix ans ou dans dix siècles, et qui serait rhythmé comme le vers, précis comme le language des sciences et avec des ondulations, des renflements de violoncelle, des aigrettes de feu, etc. Correspondences.* Paris (Corbeil). 1887–93. Vol. II. p. 95. Man vgl. dieses Zitat mit Jüngers: *Was mir in der Sprache vorschwebt: Verbindung der Potenzen des Gemäldes und der Photographie, lichtvoller, beherrschter Einsicht und dunkler, magischer Kraft. Geprägte Medaillen aus radioaktiver Ursubstanz.* Die zahlreichen Bemerkungen Jüngers über Satzbau, Klausel, Numerus usw. zielen alle auf eine ent-individualisierte, „klassische" Prosa ab. Vgl. GST, S. 44. BROCK (S. 213) sieht in den verwandten Aufzeichnungen über Stil bei Flaubert und Jünger geradezu ein tertium comparationis. Vgl. zu Flaubert auch Gerda Neukomm, *Zum Stil Flauberts*. Trivium. II. Zürich. 1942/43.

[99] Vgl. KÖHLER, S. 50.

[100] *L'Art Romantique*, a.a.O., p. 101.

[101] Vgl. oben Anm. 14. Ebenso Barbey d'Aurevilly, a.a.O., p. 44.

[102] Valmont in den *Liaisons dangereuses*.

Vielleicht ist hier die entscheidende Gegenüberstellung angedeutet: der Dandy auf dem Höhepunkt seiner Macht und seines Selbstbewußtseins ist der Gegentypus des Christlichen, ist *Antichrist*. Der Kernbegriff des Dandysmus, *indépendence*, wird als Unabhängigkeit von Christus, als der Genuß satanischer Absage und Vereinzelung erfahren. Der Dandy lebt der Schöpfung *gegenüber*. Daher die äußerst künstlichen Voraussetzungen seines Daseins, die wahlverwandte Neigung zu allem Künstlichen, dem im Seelischen die kultivierte Hysterie entspricht: *J'ai cultivé mon hystérie avec jouissance et terreur*[103]. Daher die Flucht in die *Paradis artificiels*, der Haß auf das Natürliche, den Baudelaire mit Oscar Wilde teilt, die Verachtung des *Gefühls*[104], des Weibes. Théophile Gautier ordnet Baudelaire den Menschen zu, *qui sont naturellement maniérés*[105], und selbst in der Passion für das *Kranke* sucht Baudelaire die künstlichen Sensationen der Krankheit[106], denen Novalis' divinatorische Notiz in den frühen Studienheften gilt[107].

Baudelaires Dandysmus[108], der gewiß alle dandystischen Stichworte beherrscht *(culte de soi-même – le goût précoce – amour exclusif de la domination – impassibilité – libertin par curiosité – mystification)*, ist letztlich nichts anderes als die *mystification* eines großartigen Seelenschicksals, das sich nicht mehr deckt mit dem typischen Bild des Dandy. Baudelaire wächst über die Grenzen dieses Typus hinaus. So geben Théophile Gautiers erstaunliche Sätze über das Wesen des 19. Jahrhunderts[109] weniger, so glauben wir, Interpretationshilfen zu der schwierigen und besonders zu behandelnden Textstelle des Baudelaireschen Dandysmus als für jene dandystischen Zerfallsformen, auf die wir nur summarisch eingehen können. Wir finden hier, *au couchant du siècle*, den dekadenten Dandy, dessen *névrose* die besondere seelische und intellektuelle Disziplin des Dandy Brummelscher Prägung zersetzt. Wir könnten diese Spielform des Dandysmus die joculatorische nennen. Oscar Wilde ist ein berühmtes Beispiel dieser Art. Seine Vorliebe für die Schauspielerwelt ist bekannt, ebenso der Haß der Schauspieler auf Oscar Wilde, der nichts ist als intimer Familienhader,

[103] *Oeuvres posthumes*. Mercure. 1908. p. 130.

[104] *A propos du „sentiment", du cœur et autres saloperies féminines, souvenez-vous du mot profond de Leconte de Lisle: Tous les élégiaques sont des canailles. Lettres*. Mercure. 1906. p. 522.

[105] Th. Gautier im Vorwort zu *Fleurs du mal*. Précédées d'une notice par Th. Gautier. Paris (Calman-Lévy). Ohne Jahreszahl. p. 15.

[106] Köhlers Ausführungen über den „perversen Dandysmus" Baudelaires sind unzulänglich und verfehlen das eigentliche Problem. (S. 52ff.) Die entgegengesetzte Ansicht, welche die Krankheit Baudelaires bagatellisieren möchte, bei T. S. Eliot, a. a. O., p. 383: „. . . there is something artificial and even priggish about Goethe's healthiness, as there is about Baudelaire's unhealthiness . . ." Die antiromantischen Tendenzen Eliots verschließen ihm hier die Einsicht.

[107] Vgl. P. Kluckhohn. Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle. 1931. 2. Aufl. S. 467 u. 507. Anm. 2.

[108] Vgl. die oft zitierte Schilderung B.s durch Le Vavasseur in: Ch. P. Baudelaire. *Oeuvres posthumes*. Par E. Crépet. Paris. 1887. p. XVIII und p. XX. Wichtig in unserem Zusammenhang ist der Hinweis Crépets, daß B. durch die frühzeitige Bekanntschaft mit dem englischen Typus des Dandysmus („du Lovelace de Richardson au Pelham de Bulwer") sehr beeinflußt wurde. Crépet, a. a. O., XXXII.

[109] Th. Gautier, a. a. O., p. 16.

allzu genaue Kenntnis der *hypnotischen Griffe*. Es gehört zum Wesen des joculatorischen Dandy, daß er auch die Zerknirschung, das *Zerbrechen* schauspielern muß. Es bleibt episodische Sensation. Wir können auch nach den neuesten Ergänzungen und Zusätzen[110] *De Profundis* nicht ohne den Verdacht lesen, daß es sich hier um das Zeugnis einer tragisch-niederträchtigen Pseudo-Bekehrung handelt, eines mit echten Herztönen ergreifenden Reueheuchelns und dem Komödiantischen hörig unterworfenen Seelenhaushalts. *Qualis artifex pereo.*

Der eigentliche Erbe des romantischen Dandysmus ist Joris-Karl Huysmans. Er verkörpert die aus lauter Zuspitzungen und provozierenden Verfeinerungen zusammengesetzte Verfallsstufe des Dandysmus. Der Wille zum *excès* bestimmt alle seine Bedürfnisse und Einfälle. Eine bestürzende Bereicherung der Empfindungen überzieht die Sprache mit funkelndem Kleinschliff. Hier spendet Ernst Jünger beziehungsreichen Beifall, wenn er auch begreift, daß *Huysmans' Verdienste, theologisch gesprochen, über den spätromantischen Ansatz nicht hinausreichen*[111]. Der *excès* kompromittiert bei Huysmans die Naivität des Dandy. Die kühle Sullanische Grausamkeit des Dandy wird bei ihm zur Lust an niederer und pervers vollzogener Qual. Man betrachte die einsamen Belustigungen Des Esseintes, des Dandy in *A Rebours*, der in seinem *cabinet rouge* ganze Nächte in den Anblick alter Stiche Jan Luykens, der *Persécutions religieuses*, vertieft ist[112]. (Die Beschreibung dieser Stiche bildet vielleicht die literarische Keimzelle der *Schinderhütte* in den *Marmorklippen*.) Die Gesellschaftsverachtung des Dandy erhält bei Huysmans skurril-boshafte und kriminelle Züge. Doch ist Des Esseintes romantischer Schrei: *Eh! croule donc, société! meurs donc, vieux monde!*[113] die erschütternde *Fin du siècle*-Beschwörung der kriegerischen und gesellschaftlichen Katastrophe. Es spricht daraus, getarnt in den Ekel gegen den *grand bagne de l'Amérique transporté sur notre continent*, gegen *l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu*[114], der Wille zur Barbarei Théophile Gautiers, dessen Satz *La barbarie nous vaut mieux que la platitude* Jünger durchaus dandystisch zitiert[115]. Die letzte Weisheit des Huysmans'schen Dandys-

[110] *De Profundis, being the first complete and accurate version of „Epistola: in Carcere et Vinculis", the last prose work in English of Oscar Wilde.* With an introduction by Vyvyn Holland. London 1949. Vgl. auch B. Shaws Ansicht, die Lord Douglas (a.a.O., re-issued 1950. p. 5) zitiert. Ebenso das Kapitel X (p. 193ff.) *Playboy or Prophet* in G. Woodcock, a.a.O.

[111] *Dennoch hat Huysmans bedeutende Wirkung ausgeübt, insbesondere in Lagunen und Abwässern gefischt, die sonst kein Netz erreicht. Häufig entsprüht ja krankhaften Zuständen, krankhaften Einflüssen die Initialzündung für Offenbarungen, in deren Bereichen es keine Unterschiede der Gesundheit gibt. In den stilistischen Regionen gilt ähnliches für die Palette, mit welcher Huysmans seine Prosa schmückt. In dieser unerhörten Mischung und Zerfaserung der Farben, in diesen entlegenen Festen der Retina feiert die Décadence Triumphe, erwachen die Sechzehntel- und Zweiunddreißigsteltakte einer neuen Empfindsamkeit. Die Wut, am Rande des Unsichtbaren die letzten Schimmer zu erspähen und zu beschreiben, führt stellenweise zu einer Prosa, die an Sade erinnert und sichtlich bei ihm zur Schule gegangen ist.* STRAHL (18. 3. 45), S. 632.

[112] J.-K. Huysmans. *Oeuvres complètes.* Paris. (G. Grês.) 1929. Vol. VII. p. 92.

[113] Ebenda, p. 335.

[114] Ebenda, p. 335.

[115] *Afrikanische Spiele.* Hamburg. Hanseatische Verl.-Anst. 1936. S. 224.

mus ist dann die romantische Konversion, jene Erlösung durch den Katholizismus, auf die vielleicht ein diagnostischer Blick von der Schärfe Nietzsches bereits bei der Lektüre von *L'Ouverture de Tannhäuser* geschlossen hätte[116].

Mit Huysmans hat sich der französische Dandysmus erschöpft. Selbst der erlesene Geschmack des Dandy, die exemplarische Eleganz ist hier nicht mehr *épris de distinction*, sondern geprägt von jener gleichen forcierten Extravaganz, die Oscar Wilde seinem Anzug, seinem Neronischen Haarschnitt mitzuteilen liebte, wenn er, eine Sonnenblume in der Hand, die Londoner Salons betrat. Maurice Barrès, Paul Bourget, André Gide stoßen zu keinen neuen Formen des Dandysmus vor und wiederholen nur auf schonungsloserer Stufe die nihilistischen Erfahrungen und Klagen des Weltschmerzes. Immer ist es der *ennui*, jene geistige Überfütterungserscheinung, die große Langeweile, an der die französische Seele leidet und deren dichterische Manifestation den deutschen Leser zuweilen ein wenig ermüdet. Immer ist es ein *causeur divin, . . . qui institua des doubles à toutes les certitudes*[117], der die Welt mit kaltem Blick entschleiert und die verbotene Zone des Menschenwissens kühn betritt. Barrès gefällt sich noch einmal in einem schrankenlosen und programmatischen Individualismus, der dem Solipsismus der *décadence* entspricht[118]. Doch bald heißt es: *Je ne sais plus que me répéter*, und der jokulatorisch-zerknirschte Ruf nach dem Erlöser ertönt: *O maître, maître, où es-tu, que je voudrais aimer, servir, en qui je me remets*[119]. Die radikale Emanzipation in *Un homme libre* mutet nicht allzu originell an, und Barrès' Aufforderung zur Flucht *dans une forte indépendence matérielle*[120] bestärkt uns in der Vermutung, daß er den Dandy als bürgerliche Erscheinung durchaus nicht für unvorstellbar hielt. Der Dandy als eine Art Operettenheld? Als verwöhntes Hätschelkind einer begüterten und immateriellem Luxus nicht völlig verschlossenen Bourgeoisie?[121] Interessanter in unserem Zusammenhang ist Paul Bourgets *Disciple*. Die *Confession d'un jeune homme d'aujourd'hui*, die Robert

[116] *Croquis Parisiens, A Vau l'Eau. Un Dilemme.* 3. éd. Paris. 1905. p. 155ff. Vgl. hier die Gegenüberstellung der antiken Venus mit der *Vénus chrétienne: Vénus se lève, mais non plus la Vénus antique, la vieille Aphrodite . . . mais une Vénus chrétienne, si le péché contre nature de cet accouplement de mots était possible! . . . C'est l'incarnation de l'Esprit du mal, l'effigie de l'omnipotente Luxure, l'image de l'irrésistible et magnifique Satan qui braque, sans cesse, aux aguets des âmes chrétiennes ses délicieuses et maléfiques armes.* p. 157.

Von neuesten Arbeiten über Huysmans seien genannt: J. Meurgey. *Le sentiment héraldique dans l'œuvre de J.-K. H.* Paris. 1946. A. Garran. *J.-K. Huysmans.* Paris. 1947. In unserem Zusammenhang besonders zu berücksichtigen: J. Sageret. *Les Grands Convertis.* Paris. 1906. H. Trudgian. *L'Esthétique de J.-K. H.* Paris. 1934. (Hier auch eine vorläufige Bibliographie.) L. Bron. *Huysmans. D'après des documents inédits.* Paris. 1937. M. Cressot. *La phrase et le vocabulaire de J.-K. H.* Paris. 1938.

[117] *Sous l'œil des barbares.* Paris. 1892. p. 195.

[118] *. . . il convient de n'oublier jamais . . . que seules deux choses importent:*
1° se développer soi-même pour soi-même;
2° être bien élevé. Ebenda, p. 216. (Chap. V. Dandysme.)

[119] Ebenda, p. 298.

[120] *Le Jardin de Bérénice.* Paris. 1891. p. 289.

[121] Vgl. dagegen die Auffassung bei KÖHLER, S. 70ff.

Greslou, der *Disciple*, niederschreibt[122], ist das Dokument des seelischen Endes. Eine völlig uneingeschüchterte Bewußtheit und *clairvoyance* ist der *multiplicité du moi*, der modernen Seelengebrochenheit, gewachsen. So kommt denn auch bald in *Cosmopolis* der Dandy zu Wort: Julien Dorsenne, der *Dandy de lettres*, der Typus des Weitgereisten, des Weltmanns, den die Fülle der Eindrücke zu einem gepflegten Perspektivismus erzog[123]. Vor allem begegnet uns bei Julien Dorsenne die ästhetische Distanz zum Dasein, die wir als Gildezeichen aller dandystischen Naturen erkannten: *Je ne me pique pas de juger la vie . . . j'aime à la regarder*[124]. *Zuschauer* sein, das Leben als *Schauspiel* zu genießen – wir entsinnen uns der Äußerungen Jüngers, deren Vorgeschichte hier vielleicht einige Aufhellung erfuhr. Oscar Wilde, bezeichnend genug, erhebt dieses *Zuschauen* zum eigentlichen Aspekt des Poeten, dessen Bestimmung wir nach einem in *De Profundis* zitierten Worte von Wordsworth darin zu sehen haben: *to contemplate the spectacle of life with appropriate emotions . . .*

6.

Es leuchtet ein, daß der Dandy in Deutschland eine befremdende und mißverstandene Figur sein muß. Im nachreformatorischen Deutschland gab es keine große höfische Tradition, die eine „Gesellschaft" bildete im Sinne des französischen Rokoko oder der feudalen Hofkultur Englands. In beiden Ländern wird der Dandy im höchsten kulturellen Raum eingebürgert, wie der Brummel-Essay Barbey d'Aurevillys zeigt. Der Dandy Brummelscher Prägung ist eben nur in einer „gesellschaftlichen" Welt denkbar. Er ist, wie auch Baudelaire ihn noch sehen wollte, ihr feinstes, ihr artistisches Produkt. Deutschland kennt den Dandy nicht, wie es keine Komödie kennt, und es besitzt keine Komödie, weil es, nach Goethes Wort, keine „Gesellschaft" hatte[125].

Betrachten wir nun die deutsche Literatur des Zeitraums, der in England von Byron und Oscar Wilde, in Frankreich von Benjamin Constant und Huysmans bezeichnet wird, so fahnden wir mit Folgerichtigkeit vergeblich nach Erscheinungen, die dem Dandysmus Barbey d'Aurevillys, Mérimées, Stendhals, Baudelaires, Huysmans' und Maurice Barrès' oder Wainewrights und Oscar Wildes entsprächen. Unvoreingenommene soziologische Analysen der deutschen Romantik, der nachhegelianischen und wilhelminischen Ära würden wohl aufklärende Antworten geben können. Uns interessieren vorläufig die Kontaktstellen der westlichen und deutschen Literatur.

[122] Die Themen des *Disciple: Psychologie de Dieu — Anatomie de la volonté* könnten Titel aus Nietzsches mittlerer Periode sein. Oeuvres complètes. (Romans.) Paris. 1901. Vol. III. p. 19ff. u. 62ff.

[123] *. . . il aimait à comprendre — pour comprendre. Cosmopolis.* Oeuvres complètes, a. a. O. Vol. IV. p. 312.

[124] Ebenda, p. 301.

[125] Die große Komödie setzt eine streng durchtypisierte Volkswelt voraus, d. h., erst im Blütenstande dieser Volkswelt, in der klassischen „Gesellschaft", gelingt der Menschendarstellung jene repräsentative Verschmelzung von Typus und Einzelfall, welche die großartige Allgemeinverständlichkeit etwa der Molièreschen Charaktere ermöglicht.

Die Jenenser Romantik kennt die nihilistischen Grunderfahrungen (Tieck, Friedrich Schlegel), aus denen der französische Nihilismus hervorgeht (Benjamin Constant). Ebenso teilt die kosmopolitisch-katholische Spätromantik – mutatis mutandis – mit Chateaubriand die Sehnsucht nach einer neuen Feudalwelt. Das dandystische Ideal der *Kälte*, in Frankreich vorbereitet durch den konsequenten und rationalistisch verwilderten Materialismus des Rokokomenschen (Valmont in *Liaisons Dangereuses*), berührt als „das Ideal eisiger und ironischer Eleganz, das in der Sittengeschichte und Literatur Europas eine Rolle spielt bis zu Heinrich Heine, Puschkin und Lermontow"[126], auch die deutsche Literatur. Der Vater Albanos im *Titan* Jean Pauls, Gaspard de Cesara, verkörpert den Typus des Eisigen[127], den Machtmenschen des Absolutismus. Woher stammt dieser Typus? Unseres Erachtens handelt es sich hier um eine Spätform, eine giftige Nachblüte des stoizistischen *Constantia*-Ideals des Barock. Und die stoizistischen Elemente des barocken *Constantia*-Ideals erfahren eine höchst folgerichtige Wiederbelebung in der feudal-dandystischen *impassibilité*, dem *air froid* Brummels und Barbey d'Aurevillys. Unter dem Einfluß der Byronesken Dandies Frankreichs entdecken die Jungdeutschen in der *Kälte* ihr Ideal stoizistisch-eleganten Weltverhaltens. Der Weltmann Caesar in Gutzkows *Wally* ist eine Kopie, mit schlechten Abänderungen des Originals aus den Romanen der Sand und Sénancours übernommen. Doch weder hier noch in den Roquairol-Typen der Romantik kam es zu einer dandystischen Entwicklung, geschweige denn einer Formulierung des Problems.

Noch einmal im 19. Jahrhundert öffnet Deutschland seine kulturellen Grenzen zum Westen. Wagner und Stefan George wollen das *provinzielle* Deutsche europäisieren. Beide beschwören als Priesterkünstler eine esoterisch-pomphafte, hierarchisch gestufte Welt der *Weihe*. Der Wille Georges zu einer Paideia der Deutschen ist in gewisser Weise der alte französisch-romantische Wunsch *de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie*. Georges „Kultus des Schweigens und des Schönen", sein präraffaelitisches Motiv vom *Siedler auf dem Fels* (das bei Jünger in der Klause der Brüder in den *Marmorklippen* wieder auftaucht), seine gebärdenreiche Abwehr des „Plausiblen, Fixen, Massenhaften"[128], das alles ist, mit Baudelaire zu sprechen, *dernier éclat d'héroisme dans les décadences*, die „hellenistische" Etablierung einer Pseudo-Mythologie, eine geisterhafte Hofhaltung. So deckt Friedrich Wolters, ohne es zu wollen, kompromittierende Beziehungen auf, wenn er den *Algabal* Georges mit den einsamen Schloßbauten Ludwigs des Zweiten vergleicht[129], dem zum Gedächtnis als dem letzten „fürstlichen Men-

[126] Vgl. oben Anm. 22.

[127] *Werke*. Hrsg. v. K. Freye. III. Teil. *Titan*. (Hempels Klassiker Ausgaben.) S. 29.

[128] Vgl. Gottfried Benns Stefan George-Rede in: Die Literatur. Heft 36 (1933). S. 377 ff.

[129] *Stefan George und die Blätter für die Kunst. Deutsche Geistesgeschichte seit 1880*. Berlin. 1927. S. 40. Vgl. Stefan George. *Hymnen. Pilgerfahrten. Algabal*. Dritte Auflage. Berlin 1905. *Dem Gedächtnis Ludwigs des Zweiten*.

schen" der *Algabal* gewidmet ist. Es lag auf der gleichen Linie, wenn es in der nächsten Umgebung Georges zu Oscar Wildeschen Verfeinerungen kam, wie in Karl August Kleins *Unterhaltungen im grünen Salon*, die den Stilwillen Georges charakterisieren sollen. Doch George, ursprünglich der geistigen Exklusivität des *Symbolisme* verpflichtet[130], wird durch das Maximin-Erlebnis zum religiösen Täter, zum Stifter einer utopischen Kirche. Die süßlinige *morbidezza* des frühen George, die nur dekorativ wie ein Fries Melchior Lechters über der deutschen Wirklichkeit schwebte, schlug um in ein abstraktes und hämmerndes Züchter- und Erzieherpathos; ein Vorgang, den Nietzsche in ungeheuer tieferem Farbenspiel vorweggenommen hatte. In Nietzsches *Willen zur Macht* kulminiert gleichsam jene romantisch-deutsche Theodizee des *Schmerzes*, die von Hebbel und Hegel zum philosophischen Thema erhoben wurde. Der *Wille zur Macht* ist freilich ein terroristisch abstraktes, ein *hämmerndes* Manifest, doch ist sein Pathos, als Extrakt ganzer Leidenssummen, völlig frei von jenen Zügen, die in das Pathos des späten George als D'Annunziohafte Lust zur *Geste* einspielen und dieses Pathos dem Zugriff des Faschismus ausliefern mochten.

Schon der junge George hat ein nichtdeutsches Verhältnis zur *Geste*, zur *science des attitudes*, wie wir oben anführten. So würde sich der Verdacht, die Frage durchaus zur Erörterung anbieten: ist George überhaupt ein Ereignis der deutschen Literatur? Bestimmen nicht importierte Werte die künstliche Stiftung des Georgeschen Reichs? Es war die nichtdeutsche, tief ungemütliche, humorlos-pathetische Leere des Georgeschen *Tempels*, aus dem Hofmannsthal auf die *Straße* floh[131]. Die zunehmende Scheu Hofmannsthals vor George spürte die *Dorian Gray*'schen Möglichkeiten des *Algabal*-Dichters.

Diese Fragen gewinnen ihre volle Stoßkraft, wenn wir die letzte folgenreiche Frankreich-Begegnung der deutschen Literatur betrachten. Jüngers frühe Bücher kommen noch, wenn auch erlebnisecht, aus einer Georgeanisch heroischen Stimmungswelt. Doch der gesellschaftliche Hintergrund hat sich entscheidend verändert.

Im wilhelminischen Deutschland gab es noch das königliche Mäzenat – als feudal-schirmherrliche Institution –, gleichgültig welche rein äußerliche Zeremonialfunktion sich darin ausdrückte. Es gab eine geformte Kriegerkaste, die irrationalen Feudalsymbolen anhing – gleichgültig in unserem Zusammenhang, welche wilhelminische Interpretation von Vaterland und Freiheit diese Krieger akzeptierten. Es gab eine gewiß allzu dumpf-patriotisch und idyllisch um den Thron gelagerte Untertanen-Hierarchie, innerhalb welcher jedoch der bürgerlich-liberale Toleranzsinn für die freie, ja selbst die herausfordernde und umstürz-

[130] Vgl. die kluge Arbeit von Enid Lowry Duthie: *L'influence du Symbolisme Français dans le Renouveau Poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900.* Paris. 1933. Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée. Tome 91. Diese Studie ist für die Betrachtung der frühen Entwicklung Georges grundlegend.

[131] Vgl. dazu R. Alewyn: *Hofmannsthals Wandlung.* Frankfurt. 1949. (Wissenschaft u. Gegenwart Nr. 18.)

lerische Rede peinlich geachtet wurde. Es kam sogar in Berlin zu etwas wie einer „Gesellschaft", die erst die bedeutendste deutsche dichterische Gestalt des endenden Jahrhunderts ermöglichte: den alten Fontane. Das wilhelminische Preußen hatte Ansätze zu einer Gesellschaftskultur, wenn wir an die sublime Bescheidenheit Moltkes, an die kulturellen Wirklichkeiten höchsten Ranges denken, wie sie die großen Berliner Schulen der Philologie und Naturwissenschaft darstellen – gewiß: trotz des „Preußischen", aber doch auf Grund und Boden des Preußischen, dessen legitime Beziehung zum Geist allzu beflissen übersehen wird.

Jüngers gesellschaftliche Umgebung war der *uferlos demokratische* Zustand der Weimarer Republik. Der erste Weltkrieg war für den geistigen Zögling Hölderlins (eines Georgeanisch gesehenen Hölderlin) das große romantische Ereignis gewesen, das eine aristokratische Rangwelt beschwor. Jünger bekannte sich leidenschaftlich zu den höfischen Werten des Mutes, der Ehre, der Todeslust. Mit solchen Bedürfnissen versuchte er vergeblich heimisch zu werden in einer kleinbürgerlich monotonisierten, ständig durch eine Ochlokratie von „links" oder „rechts" bedrohten Gesellschaft. Jüngers Kritik am Bürgertum entsprang einer *Coriolanischen* Wertung der Weimarer Umwelt, auf die Jünger ohne Ausnahme den wilhelminischen Bourgeois-Begriff Nietzsches übertrug, ohne offenbar ihre schwer ringende sozialistische Elite zu bemerken, die sich um den Bau eines humanen und transigenten Sozialstaates bemühte. Jünger fühlte sich als „aristokratischer" Individualist im Sinne Nietzsches und Baudelaires, als letzter Vertreter „aristokratischer" Belange und zugleich als Nihilist *diesseits des Nullpunkts* der modernen, von Nietzsche umrissenen Wert-Bewegung. So mußte seine Umweltkritik notwendig *kalt* karikierend und chiliastisch werden, ein zynischer Schwanengesang zuweilen, der den echten philosophischen Ansatz ambiguös übertönte. „Aristokratischer" Individualist: das bedeutete in einer kleinbürgerlich genormten Gesellschaft, zum Tode oder – zur Extravaganz verurteilt zu sein. Jünger nahm diese Alternative unter dem einsetzenden Einfluß französischer Geistigkeit verhängnisvoll ernst. So kam es zu den Manierismen der Verhüllung, des ironischen Abstandes und der Provokation, zur Verwandlung der *Coriolanischen* Impulse in jenen westlichen Vorbildern allzusehr verfallenen *romantischen Dandysmus, in dem sich der feinere Geist . . . gerne gefällt.* Die gesellschaftliche Situation des „aristokratischen" Individualisten, den der kleinbürgerliche Dogmatismus, gleichgültig ob „bürgerlich" oder „faschistisch", völlig entwurzelt, mußte zwangsläufig zu dandystischen Auswegen führen. Die Frage ist allerdings berechtigt, ob nicht Jüngers Wertungen selbst kleinbürgerlich initiiert sind[132]. Jünger wurde auch intellektuell wurzellos (nicht im pejorativen Sinn des Wortes) und verfiel der schwer widerstehlichen Anziehungskraft der westlichen Literatur,

[132] Vgl. Peter de Mendelsohn in: Der Monat. 2. Jhg. (1949), Heft 14, S. 171, Sp. 2. „Kleinbürgerlich" könnte Mißverständnisse hervorrufen. Es handelt sich natürlich nicht um einen soziologischen Begriff, sondern etwa um das „klassenlose" Phänomen des *homo vulgaris*, den Ortega y Gasset freilich allzu „romantisch" beschreibt.

und dies um so natürlicher, als es sich bei Stendhal, Baudelaire, Huysmans um politisch-gesellschaftlich ähnlich gelagerte Fälle handelte, um „aristokratische" Individualisten, die sich einer verpöbelten Umwelt ausgeliefert fühlten. Diese geistige Einbürgerung Jüngers in Frankreich brachte freilich allerlei faszinante Gegengaben ein. Wir denken dabei weniger an den neuen theologischen Humanismus, durch die Pariser Bibellektüre hervorgerufen und durch den Geschmackswandel von Huysmans zu Léon Bloy gekennzeichnet – ein Humanismus freilich, dem das Belebende der echten *caritas* oder auch der klassischen *Humanität* eigentümlich mangelt und der jesuitisch programmatisch und militant formuliert ist – wir denken vor allem an die frühere Frankreich-Begegnung Jüngers, die ihm stilistisch-formale Überlegenheiten schenkte, die uns zuerst fesselten und beschämten, und unserem Literaturbereich Motive von überraschendem Fremdreiz hinzugewann. Nach einem einsichtigen Wort Ernst Bertrams machen jedoch die Franzosen das Französische immer noch besser als wir. Der „französische" Nihilismus Jüngers würde sich vergeblich an einer Figur versuchen ähnlich der des jungen Lafcadio in *Caves du Vatican*.

Jüngers Selbsthistorisierung, der damit vollzogene geistige Standortwechsel, wie er sich in *Strahlungen* und *Heliopolis* andeutete, erfährt in seinem Essay *Über die Linie* eine geschichtsphilosophische Begründung. Die *Überquerung der Linie*, die *Passage des Nullpunkts*, das heißt die Abkehr vom *groben* Nihilismus des 19. Jahrhunderts und seiner sich in den Kriegen des 20. Jahrhunderts verwirklichenden *niederen Dynamismen. Inzwischen hat sich eine Art von Kulmination vollzogen, die die Beteiligung am groben nihilistischen Prozesse der Anziehung beraubt*[133]. Diesem Prozesse, der durch den *Schwund des Wunderbaren*, die nihilistische *Reduktion aller Werte*, den *Tabu-Abbau* eingeleitet und der Auflösung zugetrieben wird, ordnet Jünger als frühen Typus den Dandy zu, der noch *über die äußeren Maße einer Kultur verfügt, deren Sein zu schwinden beginnt*[134]. Dandysmus wird somit als *Phase* begriffen, wie auch *der Nihilismus nicht als Ende angesehen wird, sondern vielmehr als Phase eines ihn umfassenden geistigen Vorganges, wie sie nicht nur die Kultur in ihrem geschichtlichen Verlaufe, sondern auch der Einzelne in seiner persönlichen Existenz in sich zu überwinden und auszutragen oder vielleicht auch wie eine Narbe zu überwachsen vermag*[135]. Jünger kommt zu dem Schluß, daß einem Denker, der nicht die Kraft zur Selbsthistorisierung hat, in unserer Lage *ein Hauch des Widersinns, im besten Falle von Musealität anhaftet. Daher besagt es heute wenig, wenn ein Denker durch die Jahrzehnte seinen Standpunkt wahrt*[136].

Mit diesen Sätzen hat Jünger seine Abkehr von früheren Denkweisen formuliert, und er nimmt für diesen Wandel, der in korrespondierender Beziehung zum

[133] *Über die Linie*. Frankfurt. 1950. S. 26. (Zit. ÜDL.)
[134] ÜDL, S. 25.
[135] ÜDL, S. 5.
[136] ÜDL, S. 30.

geschichtsmetaphysischen Prozeß *unsrer Lage* beschrieben wird, den Begriff der *Ovidischen Verwandlung* in Anspruch[137]. Dem schärferen Blick wird es nicht entgehen, daß Jünger zwar veränderte Schlüsse aus veränderten Prämissen zieht, daß jedoch seine Selbsthistorisierung und *Ovidische Verwandlung* das Stilgesetz seiner Person nicht aufzuheben vermögen. Jünger ändert die Argumente, nicht aber den Stil seines Weltverständnisses.

Die dandystische Position des *Zuschauers* bleibt gewahrt. Die Distanz, welche erlaubt, nicht Partei zu ergreifen, sondern *kalt* die Tatbestände zu registrieren, kann das *Chaos als nicht einmal die schlechteste Konsequenz des Nihilismus* im Gang der *notwendigen Zerstörung* in Betracht ziehen[138]. Die furchtbaren Spannungsentladungen der Zeit, in welcher *zartester Impressionismus* und *explosive Aktionen*, *feinstes und schmerzliches Verständnis* und *Wille und Machtentfaltung im Übermaß* aufeinandertreffen, sind ein *Schauspiel, das freilich höchst seltsam bleibt*[139]. Es gehört zur *Kälte* des *observateur froid*, der Umwelt den Gedanken der *notwendigen Zerstörung* und den *Wüstenmarsch* anzuempfehlen. Der Gedanke als solcher zeichnet Jünger als eine der unvoreingenommenen Intelligenzen aus, die heute in Deutschland ihre Beobachtungen öffentlich anzeigen. Der Nihilismus ist *normal* geworden; er ist gewissermaßen, das sieht Jünger scharf[140], die spätbürgerliche Endform par excellence. Ein Konservatismus bürgerlicher Prägung wird die *niederen Dynamismen* nicht mehr zügeln können. Doch Jüngers dandystische Idiosynkrasie gegen Beteiligung an *groben Prozessen* schöpft hier nur die Reize einer sublimen Bestandsaufnahme ab. Ihn fesselt die reine Kenntnis der Lage, die er *verhüllt* zu äußern anrät. *Skepsis ist nicht zu empfehlen, besonders nicht jene Skepsis, die sichtbar macht*[141].

Jüngers Einsicht der *notwendigen Destruktion* bezieht sich auf die *museal*-konservativen Ordnungsversuche, welche Wechsel auf nicht mehr vorhandene Guthaben ausstellen. Das *museal*-konservative oder auch das in einem *normal* gewordenen Nihilismus erstarrte Bürgertum mit den dandystischen Mitteln des *scandaliser les bourgeois* anzugreifen, etwa im Stile Evelyn Waughs, *gehört schon heute zur Unterhaltungsliteratur. Das Wagnis liegt immer nur in den Anfängen*[142]. Für den feineren Geist ist es beim heutigen Stand der Dinge *der Anziehung beraubt*. Für ihn bleibt die *indépendence*, der abenteuernde Individualismus der gemäße Ausweg und die letzte Stätte der Freiheit *die Wildnis, um die der Leviathan . . . mit Ingrimm schweift*. Hier beschwört Jünger die romantischen Grundmächte des Todes, des Eros, der Kunst und des Heros[143]. Es ist Jüngers Ver-

[137] Ebenda.
[138] ÜDL, S. 16.
[139] ÜDL, S. 18.
[140] ÜDL, S. 20.
[141] ÜDL, S. 38.
[142] ÜDL, S. 26.
[143] ÜDL, S. 39.

hältnis zum Tode, für das er sowohl die Haltung Epikurs wie die des Novalis in Anspruch nimmt, welches die *Coriolanischen* Wertreihen seiner frühsten Entwicklungsstufe wiederbelebt. Auch die romantisch-feudale Konzeption der *désinvolture* taucht in seiner Kritik des Nihilismus wieder auf: *die fürstliche Erscheinung des Menschen fehlt*[144].

Jünger bleibt in „aristokratischer" Isolation verhaftet, die sein Dandytum zuweilen zum Narzißmus verschärft. Es wäre nicht fair, Jünger mit T. E. Lawrence zu vergleichen, dessen Lebensfaktum im Gegensatz zur „zerebralen" Klassik Jüngers dem modernen Gesicht in Wahrheit klassische Züge einzeichnet. Doch ein naheliegender Vergleich mit Antoine de Saint-Exupéry würde ermöglichen, Jünger in rechtem Lichte zu betrachten. Jünger hatte kein Verhältnis zum *Nächsten*. Obschon der Name Christi an entscheidender Stelle fällt[145], stößt Jünger doch nicht zur *Liebe* im Paulinischen Sinne durch oder auch nur zu jener humanen Sozialität, wie sie sich in *Terre des Hommes* Saint-Exupérys der hohen Aufgabe des 20. Jahrhunderts, einer neuen *Aufklärung*, einordnet. Jüngers dandystische Verdrängung des *Erlebnisses*, die, wie wir sahen, im artistischen Dandysmus Théophile Gautiers und Flauberts ein Ereignis von europäischer Wirkung wurde, schreibt ihm statuarische *indépendence* vor. Das *Erlebnis*, das die Entdeckung des *Nächsten* einschließt, gemeindet ein, nivelliert, präsentiert einen geschmacklosen Katalog der Pflichten. Die Unverantwortlichkeit und soziale Unverbindlichkeit des Dandy Baudelaireschen Ranges freilich kann zuweilen bewußte Perversion sein, eine Auslieferung an das *Böse* aus Erkenntnisdämonie. Der ungeheuer exponierte und im antiken Sinne *lästernde* Unabhängige zieht mit Willen die Blitze auf sich, weil er sich im *Rausch*, vor allem im Tode, letzte Erkenntnisse sichern zu können glaubt. Hier ist das Dandytum der Köder, mit dem der *Böse* seine göttliche Beute lockt, und Dandysmus spielt in religiöse *Herausforderung* hinüber, in die satanische Melancholie Baudelaires, eine Gottesbegegnung durch den Frevel, der schon in der Genesis Erkenntnisfrevel ist, zu erzwingen.

[144] ÜDL, S. 11.
[145] HEL, S. 412.

Die Tigerlilie.

Ein Beitrag zur Symbolik in Ernst Jüngers Buch vom „Abenteuerlichen Herzen".

Von

Gerhard Loose (Boulder, Colorado).

Der besonderen Untersuchung dient das erste Stück des Buches vom *Abenteuerlichen Herzen*[1]. Die Wahl ergab sich aus der Erwägung, daß die Figur der Tigerlilie gleichsam als Vorspiel dient, als Einführung in den Charakter und die Idee des Werkes:

Die Tigerlilie *Steglitz*

Lilium tigrinum. Sehr stark zurückgebogene Blütenblätter von einem geschminkten, wächsernen Rot, das zart, aber von hoher Leuchtkraft und mit zahlreichen ovalen schwarzblauen Makeln gesprenkelt ist. Diese Makeln sind in einer Weise verteilt, die darauf schließen läßt, daß die lebendige Kraft, die sie erzeugt, allmählich schwächer wird. So fehlen sie an der Spitze ganz, während sie in der Nähe des Kelchgrundes so kräftig hervorgetrieben sind, daß sie wie auf Stelzen auf hohen fleischigen Auswüchsen stehn. Staubgefäße von der narkotischen Farbe eines dunkelrotbraunen Sammets, der zu Puder zermahlen ist.

Im Anblick erwächst die Vorstellung eines indischen Gaukler-Zeltes, in dessen Inneren eine leise, vorbereitende Musik erklingt.

Der erste Abschnitt beschreibt mit kühler Präzision die physischen Merkmale einer Blume. Auf halbem Wege geht dann die Beschreibung in die Betrachtung über. Die Verteilung der Makeln des Blütenkelches erlaubt den Schluß, *daß die lebendige Kraft, die sie erzeugt, allmählich schwächer wird.* Nach dieser beiläufigen Bemerkung über die vis vitalis überläßt der Naturphilosoph wieder dem Botaniker das Wort. Im zweiten Abschnitt wird die Beschreibung von einer Vorstellung abgelöst. Es steht also mehr in Frage als Bewährung sprachlichen Könnens und zulänglicher Darstellungskunst. Das Wort *indisch* stellt die Verbindung mit *Tiger* her. Die vorbereitende Musik, die aus dem *Gaukler-Zelt* ertönt, verspricht Einblick in magische Künste. Vielleicht ahnt man auch in der Tigerlilie ein Symbol für die Ein-heit der organischen Welt, für das Band, das Pflanze und Tier verknüpft (Lilie – Tiger).

Sicher handelt es sich um mehr als ein „Blumenstück". Jünger enthüllt die Bedeutung des Symbols in der nächsten Betrachtung, die er den Blumen widmet.

[1] *Das abenteuerliche Herz. Figuren und Capriccios.* Hamburg 1938. p. 5. *Die Tigerlilie* ist in der ersten Fassung: *Das abenteuerliche Herz. Aufzeichnungen bei Tag und Nacht.* Berlin 1929 noch nicht enthalten. Da beide Fassungen häufig zitiert werden, sind die Abkürzungen *AH(1)* und *AH(2)* gewählt worden. – Den Unterschied der Fassungen behandeln Franz Schonauer, „Die zwei Fassungen von Ernst Jüngers *Das Abenteuerliche Herz.*" Diss. (Maschinenschrift) Bonn 1947 und Gerhard Loose, „Ernst Jüngers Kampf um die Form." Modern Language Notes, Jahrg. LXV (1950), p. 1–11.

Der Leser ist vorbereitet, denn kurz vorher wird die Tigerlilie in der Erzählung einer traumhaften Begebenheit verwendet, gleichsam auf musikalische Art, durch kurzes Anschlagen des Motivs. In *Der Erfinder* wird von einer Dampferfahrt im Indischen Ozean berichtet. Als Zeichen, daß ein neuer Passagier an Bord gekommen ist, *flammt am Kapitänstische der rote Tigerlilienstrauß* (p. 58). Dem Verständnis des Symbols wird allerdings nichts gewonnen, denn die Verbindung zwischen der Tigerlilie und Indien[2] war bereits angedeutet worden. Doch die Figur ist ins Gedächtnis zurückgerufen, und so heißt es dann bei einem Rundgang in Treibhäusern, der den Orchideen gilt: *Vor allem ladet die Stanhopea zum Verweilen ein – in der, wie in der Tigerlilie, sich das Schöne mit dem Gefährlichen durchdringt* (p. 61).

Gleichsam im Vorbeigehen, in der Form eines unverbindlich-gefälligen à propos wird die Bedeutung der Leitfigur des Buches vom *Abenteuerlichen Herzen* enthüllt. So wird dem Leser, der des reflektierenden Bezugs fähig ist, bei passender Gelegenheit der Schlüssel des Verständnisses zugespielt. Abenteuertum ist unsicheres Beginnen; es ist Leben im Zeichen des Wagnisses, im Zeichen der Gefahr – ganz gleich, ob das Abenteuer im Tun oder Denken besteht. Abenteuerliche Kontemplation verfolgt immer letzte Ziele und ist daher metaphysisch in Absicht und Ausrichtung. Und umgekehrt: wahre, radikale Metaphysik ist Abenteuertum. Sie ist es der Aufgabe nach: die Welt in ihrer äußersten Weite und letzten Tiefe zu erfahren und zu ergründen. Sie ist es auch hinsichtlich der verfügbaren Mittel: der Metaphysiker ist von einem ganz unbegründeten Vertrauen auf die Tauglichkeit seiner Kräfte erfüllt. In der Zuversicht darauf, daß der Aufgabe seine Fähigkeit genau die Waage hält, unternimmt er es, die „unmögliche" Aufgabe – die Erfassung aller kosmischen Inhalte – mit unzulänglichen Mitteln – der begrenzten Fähigkeit des Einzelnen – zu lösen. Ganz unerhört glaubt er, über sich selbst hinaus reichen zu können. Darin liegt das Ungeheuerliche seines Beginnens.

Die zweite Wirklichkeit, die sich in der Tigerlilie darstellt, ist die Schönheit. Für Jünger besteht engster Zusammenhang zwischen Schönheit und Wesen, zwischen Ästhetik und Metaphysik. Das ens realissimum erkennt er als die „Lebenskraft" (vis vitalis). In den Organismen, und besonders in den Blumen, erfährt sie Prägung und Gestalt, und das Erlebnis vollendeter Prägung und edler Gestalt ist ästhetischer Natur, ist das Erlebnis der Schönheit. Es löst ein Gefühl der *Rührung*, des *Erstaunens*, der *Erschütterung* aus. Das Erstaunen ist in der Tat *eine der höchsten kontemplativen Fähigkeiten* (*AH (1)*, 110). Solche Reaktion ist für Jünger das sichere Zeichen, daß sich ihm das Wesen offenbart hat – sicherer und überzeugender als denkerische Helle und begriffliche Bündigkeit. So ist Schönheit viel mehr als gefälliges Akzidens oder äußerliche Vollendung; in ihr

[2] Die Tigerlilie ist allerdings nicht in Indien, sondern in China und Japan beheimatet. Da die Lilienarten jedoch geographisch weit verteilt sind (Europa, Asien, Amerika), ließe sich denken, daß die Tigerlilie auch ein weltenverbindendes Symbol (Ost-West) darstellt.

spricht sich die unauflösliche Einheit von Wesen und Gestalt aus. Jünger, als Philosoph und Dichter, bemüht sich, diese Einheit von letzter Erfahrung und unabdingbarer Form nachzuschaffen. Nur dort ist ihm Schönheit, wo aus Inhalt und Form, gleichzeitig und mit gleicher Eindringlichkeit, eine Schau letzter Dinge spricht. Sicherlich ist Jüngers unablässiges Bemühen um literarische Form und sprachlichen Ausdruck Arbeit am Mittel. Ebenso ist dieses Bemühen aber auch der Versuch, die Einsicht zu vertiefen. Philosophie ist nicht nur eine Frage der Erkenntnis, sondern auch des Stils. *Le style, c'est le métaphysicien.*

Das Symbol der Tigerlilie ist jedoch vielschichtiger, als es die direkten Hinweise erscheinen lassen. Wichtige Schlüssel finden sich in der ursprünglichen Fassung des *Abenteuerlichen Herzens*, dem Essayband *Blätter und Steine* (1934), den *Marmorklippen* (1939) und den *Strahlungen* (1949)[3].

Die Lektüre dieser Schriften macht es deutlich, warum Jünger eine Pflanze zum Leitbild gewählt hat. Zeit seines Lebens hat er sich als Botaniker und Gärtner beschäftigt. Doch nie genügte ihm die wissenschaftliche oder angenehm nützliche Arbeit. Letztlich leitete ihn die metaphysische Absicht, denn *für jedes tiefer gerichtete Bestreben stellt sich der Augenblick ein, in dem der Hunger durch Wissenschaft nicht mehr gestillt werden kann, und in dem erkannt wird, daß durch Begriffe nur die Maske des Lebens abgetastet wird* (*AH(1)*, 125 f.). So dringt Jünger hinter die *Maske des Lebens* und erkennt: *Die Pflanzen gehören ja zu den schweigendsten, geheimnisvollsten Erscheinungen der Welt – sie, auf deren Existenz alles Leben sich stützt, sind gleichsam das Urbild des Lebens überhaupt* (*AH (1)*, 196). In den *Marmorklippen* sagt der namenlose Bruder, der stark autobiographische Züge trägt: *Von jeher hatte ich das Pflanzenreich verehrt und seinen Wundern in vielen Wanderjahren nachgespürt. Und wohl war mir der Augenblick vertraut, wenn wir die Geheimnisse ahnen, die jedes Samenkorn in sich verbirgt* (p. 19). Dieser Ausspruch ist einer unter vielen, denn gerade in diesem Buche, das der 2. Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* nur um ein Jahr folgt, spielt die Beschäftigung mit der Pflanzenwelt eine bedeutsame Rolle. Die Hauptgestalten, Otho und sein Bruder, widmen sich – abgesehen von der Erscheinung der Sprache – hauptsächlich dem Erforschen und Durchdringen dieser Welt. Pater Lampros steht ihnen zur Seite: er nannte sich auch *Phyllobius, 'der in den Blättern lebt'* . . . (p. 70). Jünger erläutert: *Das Leben der Pflanze und sein Kreislauf sichern die Realität. Die Gegenspieler des Oberförsters* [des Hauptvertreters der zerstörenden Mächte. G. L.] *sind Gärtner und Botaniker* (*Str.*, 565).

Auch das Tagebuch des 2. Weltkrieges ist reich an Beiträgen zu einer philosophischen Botanik: *Im höchsten Ordnungsgange werden kosmische und irdische Strahlen so verwoben, daß sinnvolle Muster aufleuchten . . . Die Blumen sind Sinnbilder solcher Muster und daher ihre Rolle in den Gleichnissen.* Und in epigrammatischer Kürze: *Im Pflanzenreiche ruht die ganze Metaphysik; es gibt keinen besseren Kursus der unsichtbaren Dinge als das Gartenjahr* (*Str.*, 11; 501).

[3] *Strahlungen* ist das Tagebuch des 2. Weltkrieges. Als Abkürzung des Titels gilt *Str.*

Die Pflanze gewährt Jünger in der Tat das höchste Erlebnis. In der Erinnerung an einen Spaziergang auf Las Palmas macht er diese überschwengliche Bemerkung: *Mir wurde das Innerste der Pflanze offenbar. Das waren doch vielleicht die höchsten Augenblicke auf dieser Welt, noch spendender als die Umarmung schöner Frauen: Wenn ich mich auf ein solches Lebenswunder herabbeugte, da mußte ich nach Atem ringen, hoch überstürzt durch eine Woge, die sich aus einem blauen Meer erhob. Ein Blütensternchen ist nicht weniger verehrungswürdig als das gesamte Firmament* (*Str.*, 171).

Es wurde bereits angedeutet, daß Jünger in der Tigerlilie eine Verbindung des Vegetativen mit dem Animalischen erblickt, die Verbindung von Pflanze und Tier in einem Organismus. Jüngers Schriften zeigen, daß er mit gleichem Eifer und in gleicher metaphysischer Absicht auch Zoologie betreibt. Es ist besonders die Welt der Insekten, in die er schon früh und unablässig mit fachmännischem Eifer und hartnäckiger Umsicht eindringt. Die wissenschaftliche Arbeit zielt jedoch immer auf den Moment, wo sie in metaphysische Einsicht umschlägt. Anläßlich eines Erfolgs auf der *subtilen Jagd* (so benennt Jünger seine entomologischen Bemühungen) auf Rhodos im Jahre 1938 sagt er: *Es bleibt doch immer eine Lust, ein solches Tier, mit dem man sich seit vielen Jahren beschäftigte, zum ersten Male zu sehen und in der Hand zu halten; auch ein Gefühl dabei, als ob nun wieder ein Stückchen Lebensstoff gut abgesponnen sei. All diese Formen, diese Wunderwesen entdecken wir in uns, als unbekannte Inseln und Zauberklippen in unserem inneren Archipel. Daher das Glück und auch der Schauder, der uns bei ihrem Anblick überfällt* (*Ein Inselfrühling* (1940), 43). So umschreibt und verdeutlicht Jünger das Hamannsche Wort, das er als Motto der 2. Fassung des *Abenteuerlichen Herzens* voranstellt: *Den Samen von allem, was ich im Sinne habe, finde ich allenthalben.* An einer anderen Stelle bemerkt er zur Jagd: *Einer der erstaunlichsten Augenblicke des Lebens ist es, in dem uns das Leben selbst überrascht – in dem das Tier auf der Bildfläche erscheint . . . Es ist das Leben selbst, das sich hier vorführt in geheimen Charakteren, in einsamen Tänzern und in schweigender Musik . . . In solchen Augenblicken geschieht es, daß der Mensch sich tiefer besinnt und sich mit dem Tier ins Gleichnis setzt.* Am Schluß dieser Betrachtung heißt es dann: *Betrachte das Tier, als ob es ein Mensch wäre, und den Menschen als ein besonderes Tier. Betrachte das Leben als einen Traum unter tausend Träumen, und jeden Traum als einen besonderen Aufschluß der Wirklichkeit. Dies alles vermagst du, wenn du über den magischen Schlüssel verfügst* (*AH (1)*, 171 f.; 179 f.).

Der Ausdruck *magischer Schlüssel* deutet die Beziehung an, die nach Jüngers Ansicht zwischen Magie und Metaphysik (der höchsten Wissenschaft) besteht. Der Magier ist der *abenteuernde* Wissenschaftler – einer, der den Sprung wagt vom Anblick zum Einblick, von Beobachtung zu Interpretation, von Beschreibung zu Deutung.

Hier spricht Jünger seine Überzeugung von der Vielseitigkeit und Mehrschichtigkeit echter metaphysischer Betrachtung aus. Das Leben ertönt in einer

Vielzahl von Stimmen; doch es herrscht eine *innere und magische Harmonie* (*AH (1)*, 256), die jedem willigen Ohr vernehmbar ist. So wird in der Tigerlilie nicht nur das Leben als Pflanze, sondern auch als Tier offenbar. In ihr erkennt sich letztlich auch der Mensch, schon allein darum, weil er am Vegetativen und Animalischen teilhat und weil er, allgemeiner gesprochen, sich als Manifestation des Lebens in anderen Manifestationen erkennt und so die innere Verwandtschaft alles Lebendigen, die *magische Gemeinschaft alles Lebens* (*AH (1)*, 244) erfährt.

Die Erkenntnis, daß die Tigerlilie mit ihrem roten Blütenkelch eine besonders glückliche und überzeugende Manifestation des Urgrundes, der *lebendigen Kraft* ist, verdankt Jünger auch seiner Einsicht in das Wesen der Farbe. Er ist vor allem Augenmensch, und so ist es nicht zufällig, daß er sich wiederholt der Ergründung des Phänomens der Farbe gewidmet hat. Beiträge zu einer philosophischen Optik sind in der Tat über das ganze Werk verstreut[4].

Rot ist Jüngers Hauptfarbe, denn es versinnbildlicht wie keine andere seine metaphysische Grundüberzeugung: die Lebenskraft ist das ens realissimum. Rot ist *das Feuer, das Geschlecht und das Blut* (*AH (2)*, 84); es bezeichnet die lebenserhaltende Energie, die Kraft, durch die das Leben dauert und sich mehrt, und das Element, in dem das Leben seinen Sitz hat. Rot ist die *heiße Lebensfarbe*: in ihm *erglüht das Leben in seinen Spannungen* (*AH (2)*, 88; 84)[5]. Diese Spannungen, diese gegensätzlichen Möglichkeiten stellen sich schlüssiger und überzeugender im Sinnbild – denn es ist ein *seltsames Doppelspiel, das die Welt der Symbole bewegt* (*AH (2)*, 84) – als im Begriffe dar. Rot ist das Feuer, eine Kraft, die erhält, aber auch zerstört. Das rote Blut wird vergossen, auf dem Altar wie auf dem Schlachtfeld. Rot ist die Farbe Gottes und des Teufels, der göttlichen Liebe und der Sünde[6]. Und Rot ist auch die Farbe der menschlichen Liebe und ihrer Entartung, des Lasters. Die legitime Macht, sei sie göttlich oder weltlich, kleidet sich in rotes Tuch, doch Rot ist auch die Fahne des Aufruhrs. Ein Leben, das Gegensatz und Spannung bejaht und das dialektische Vermittlung oder Versöhnung verschmäht, wählt das Rot zur symbolischen Darstellung seiner selbst.

Der rote Blütenkelch der Tigerlilie ist jedoch mit *schwarzblauen Makeln ge-*

[4] Die wichtigsten finden sich in *AH(2)* und *Str.* – Obwohl Jünger von seiner *Farbenlehre* (*Str.*, 430 *et passim*) spricht – gelegentlich scheut er das bekannte Wort und gebraucht statt dessen *teoria dei colori* (*Str.*, 107) –, besteht zwischen seinen und den Goetheschen Bemühungen ein grundsätzlicher Unterschied. Jünger geht es hauptsächlich um eine Symbolik der Farben, während Goethe sich nur mit wenigen zögernden Schritten auf diesem Felde bewegt. Das Kapitel *Allegorischer, symbolischer, mystischer Gebrauch der Farbe* in *Der Farbenlehre didaktischer Teil* umfaßt nur die Abschnitte Nr. 915–921, etwa anderthalb Seiten.

[5] Schon in germanischen Vorstellungen galt Rot als die Farbe der „Kraft und der Lebensenergie". Lauffer, Otto. „Farbensymbolik im deutschen Volksbrauch." Hamburg 1948. p. 10. Diese Schrift enthält den umfassendsten Literaturnachweis zur Farbensymbolik.

[6] „Chaque couleur ... a une double signification, divine et infernale. Le symbole de l'amour divin deviendra le signe de l'égoïsme, de la haine, de l'amour infernal; le diable apparaîtra vêtu en rouge, et le feu du sacrifice aura sa correspondance dans le feu de l'enfer." Portal, Frèderic. „Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes." Paris 1857. p. 131. Die religiöse Farbensymbolik ist freilich auch nicht eindeutig. Blau ist die göttliche Farbe in den antiken und germanischen Mythen und ebenso im Alten Testament.

sprenkelt. Diese Makeln sind auf eine Weise verteilt, die darauf schließen läßt, daß die lebendige Kraft, die sie erzeugt, allmählich schwächer wird. Der symbolische Gegensatz von Rot und Schwarzblau (ein äußerster Gegensatz, denn nie verdunkelt sich die Farbe eines Blütenkelches zu reinem Schwarz) wird umgehend enthüllt als der Gegensatz von höchster und geschwächter Lebenskraft. Schwarz ist die Farbe der erlahmenden, verlöschenden vis vitalis, ist schließlich die Farbe des Todes. Jedoch begreift Jünger Leben und Tod nicht als unversöhnliche Gegensätze, als gegenseitige Verneinung. Trotz der logischen Schwierigkeit sind ihm Leben und Tod eins, unauflöslich ineinander verflochten und verwoben. So spekuliert er einmal über die *schwarze Rose, das Symbolon der Einheit von Leben und Tod* (*Str.*, 635). Leben und Tod bilden eine magische Einheit, in der eins zum anderen sich wandelt. Es ließe sich daher geradezu von der Identität von Leben und Tod sprechen.

Nie hat Jünger den Tod als Ende verstehen können; vielmehr faßt er ihn als großen Anfang und hohes Beginnen: *Das Leben ist eine Schleife, die sich im Dunkeln schürzt und löst. Vielleicht wird der Tod unser größtes und gefährlichstes Abenteuer sein, denn nicht ohne Grund sucht der Abenteurer immer wieder seine flammenden Ränder auf* (*AH (1)*, 76). Der Tod ist deshalb das *größte und gefährlichste Abenteuer*, weil er die Frage auf Alles oder Nichts stellt. *Jenseits des irdischen Dunstes aber leuchtet das Gewölbe* [des Himmels] *in seinem tiefsten sich dem Schwarz nähernden Glanz, und es ist wohl möglich, daß die gewaltige Macht des Nichts sich dort dem Auge sichtbar offenbart* (*AH (2)*, 208). Immer ist die Farbe *mehr als Farbe: Siegel und Inbild der geheimnisvollen Tiefe, wie sie im Spiel und Widerspiel der Oberfläche sichtbar wird* (*Str.*, 114).

Die Symbolik der Farben verhilft auch dazu, den Titel des Buches zu erhellen. Rot ist das Herz. Rot ist auch die Farbe äußerster Spannung und rastloser Bewegung, der Sphäre und Daseinsform des Abenteurers. Im Blau, das sich ins Schwarze steigert, erfährt er Unendlichkeit und Grenze, die es ihn zu überschreiten drängt.

Die Frage, ob die *Tigerlilie* in symbolischer Absicht geschrieben ist, muß auch hinsichtlich des Stils gestellt werden. Besonders auffällig sind Wendungen wie *geschminktes, wächsernes Rot*, die *narkotische Farbe eines dunkelrotbraunen Sammets, der zu Puder zermahlen ist*, und die *Vorstellung eines indischen Gaukler-Zeltes, in dessen Inneren eine leise, vorbereitende Musik erklingt*. Die Bildkraft der Sprache ist augenscheinlich. Sie entsteht dadurch, daß mehrere Sinneswahrnehmungen in einem Ausdruck erfaßt und verbunden sind. Das Rot des Blütenkelchs wird nicht nur gesehen; auch die Textur wird fühlbar gemacht *(geschminkt, wächsern)*. Bei der Wahrnehmung der Staubgefäße treten gleichzeitig und ungeteilt der Geruchssinn *(narkotisch)*, das Gesicht *(dunkelrotbraun)* und der Tastsinn *(Sammet, zermahlener Puder)* in Tätigkeit. An der *Vorstellung* des Gaukler-Zeltes hat auch der Gehörsinn *(. . . Musik erklingt)* teil.

Es handelt sich hier jedoch um mehr als die Verwendung wirksamer sprach-

licher Mittel, um mehr als eine Besonderheit „sinnlichen" Stils. Jünger hat sich über das Problem der Synästhesie, denn dies steht in Frage, im 18. Stück des *Abenteuerlichen Herzens* ausgesprochen[7]. Statt Synästhesie gebraucht er die Bezeichnung *Stereoskopie* (auch *stereoskopischer Genuß, stereoskopische Sinnlichkeit, stereoskopisches Wahrnehmen*). Die *Wirkung* [der Stereoskopie] *besteht darin, daß man die Dinge mit der inneren Zange faßt. Daß dies nur durch einen Sinn, der sich gleichsam spaltet, geschieht, macht die Feinheit des Zugriffs groß. Die wahre Sprache, die Sprache des Dichters, zeichnet sich durch Worte und Bilder aus, die so ergriffen sind, Worte, die, obwohl uns seit langem bekannt, sich wie Blüten entfalten, und denen ein unberührter Glanz, eine farbige Musik zu entströmen scheint*[8]. *Es ist die verborgene Musik der Dinge, die hier zum Klingen kommt, und von deren Ursprung Angelus Silesius sagt:*

> *Die Sinne sind im Geist all ein Sinn und Gebrauch:*
> *Wer Gott beschaut, der schmeckt, fühlt, riecht und hört ihn auch*[9].

Jede stereoskopische Wahrnehmung ruft in uns ein Gefühl des Schwindels hervor, indem wir einen sinnlichen Eindruck, der sich uns zunächst in seiner Fläche bot, in der Tiefe auskosten. Zwischen dem Erstaunen und Entzücken liegt, wie vor einem köstlichen Sturz, eine Erschütterung, in der sich zugleich eine Bestätigung verbirgt — wir fühlen, wie das sinnliche Spiel sich wie ein geheimnisvoller Schleier, wie ein Vorhang des Wunderbaren sich leise bewegt (*AH* (2), 33f.).

Der einzelne Sinn erfaßt die Fläche, doch das Zusammenspiel der Sinne, die *stereoskopische Wahrnehmung* dringt in die Tiefe, ist mehrdimensional. Dies gilt zunächst für die sinnliche Erfassung selbst. An anderer Stelle sagt Jünger: *Die Sinne gleichen den Ringen in ‚Nathan der Weise' — sie geben in der Beschränkung Zeugnis von einem großen Sinn* (*Sprache und Körperbau* (1947), 55). Im *stereoskopischen* Wahrnehmen wird das Wesen des *echten Ringes, der eine große Sinn* klarer und deutlicher. Die *Stereoskopie* erhöht aber auch die Wirksamkeit und vertieft die Einsicht der Sinneserfahrung. Wie schon bemerkt, bezeichnet Jünger mit Worten wie *Erstaunen, Rührung* oder *Erschütterung* den erhöhten Gefühlszustand, der die gelungene metaphysische Einsicht begleitet — *eine Erschütterung, in der sich zugleich eine Bestätigung verbirgt.* Synästhesie erlaubt nicht nur metaphysische Schau, sie ist es. . . . *doch gilt unser höchstes Bestreben jenem stereoskopischen Blick, der die Dinge in ihrer geheimeren, ruhenderen Körperlichkeit erfaßt* (*Blätter und Steine* (1934), 118). Im Zusammenspiel der Sinne enthüllt sich der Sinn.

[7] Cf. auch die einschlägigen Bemerkungen in *AH* (1), 96f.

[8] Ein Beispiel für *Stereoskopie* in abstracto: Mit *Blüte, Glanz, farbige Musik, entfalten, entströmen* werden die Qualitäten des Dichterwortes beschrieben.

[9] In *AH* (1), 103 zitiert Jünger auch aus Baudelaires Gedicht *Tout entière*:

> *O métamorphose mystique*
> *De tous mes sens fondus en un!*
> *Son haleine fait la musique*
> *Comme sa voix fait le parfum.*

Diesen Vorgang spiegelt der Stil. Synästhesie stellt sich in bildkräftiger Sprache dar; Gültigkeit der Wahrnehmung und der Einsicht erweisen sich am Wort.

Es ist bezeichnend, daß der Versuch, den Jünger der Synästhesie widmet, den Titel *Der stereoskopische Genuß* trägt. Der Nachdruck liegt also auf dem Erlebniswert und nicht der Erkenntnismöglichkeit. Gleich am Anfang dieses Versuchs heißt es, nachdem das Phänomen der Synästhesie an einem Korallenfisch dargestellt wurde: *Bei diesem Anblick wurde mir einer der Genüsse höheren Grades bewußt, nämlich die stereoskopische Sinnlichkeit. Das Entzücken, wie es eine solche Farbe erweckt, beruht auf einer Wahrnehmung, die mehr als die reine Farbe umfaßt. In diesem Falle trat etwas hinzu, was man den Tastwert der Farbe nennen könnte, ein Hautgefühl, das den Gedanken der Berührung angenehm erscheinen läßt* (*AH (2)*, 30f.). Die Betonung liegt in der Tat auf dem Erlebniswert: *Genuß höheren Grades. Entzücken, angenehm.* Hieran wird eine weitere Besonderheit des Jüngerschen Philosophierens deutlich. Sein Sinn liegt weniger in der errungenen Erkenntnis als im Philosophieren selbst, es geht ihm mehr um den Prozeß als um das Resultat, mehr um das Suchen als um das Finden. Jünger ist Vagabund, den die Unruhe treibt und der sich auf seinem Wege unerwartet beschenken läßt, und ist nicht etwa von der Art jener Reisenden, die den Weg hinter sich bringen, eigentlich nur um das gesteckte Ziel zu erreichen. In zugespitzter Formulierung hieße das: als Denker dient Jünger weniger der Wahrheit als sich selbst. Auch als Philosoph ist er Abenteurer: er dringt in das Leben ein, und es ist von untergeordneter Bedeutung, „was dabei herauskommt". Auf jeden Fall liegt hier – wenigstens zu einem Teil – die Erklärung für den subjektiven Charakter seiner Metaphysik. Jüngers „Wesensschau" wird nur derjenige „richtig", verbindlich finden können, der mit gleichen Augen sieht, dessen Charakter und Temperament sich durch ein Verhältnis starker Affinität zum Autor auszeichnet. Die subjektive Geistigkeit offenbart sich auch, wie in diesem besonderen Falle, an der Wahl des Trägers der Symbolik. Wohl ist es nicht ungewöhnlich, einer Blume symbolische Bedeutung zuzuschreiben. Die Rose, das Veilchen, die weiße Lilie kennt jeder, und sie bieten daher der Vorstellung keine Schwierigkeit. Anders steht es mit der Tigerlilie; sie ist nur wenigen bekannt. Daher schafft Jünger in ihr nur ein Symbol für sich selbst und die wenigen, die ihm ähnlich sind.

Schließlich gilt es, den Schlußsatz des Versuchs über die Tigerlilie in die Betrachtung einzubeziehen: *Im Anblick erwächst die Vorstellung eines indischen Gaukler-Zeltes, in dessen Inneren eine leise, vorbereitende Musik erklingt.*

Auffällig ist zunächst, wie ganz unvermittelt, ohne jeden Übergang, die *Vorstellung* auf die Beschreibung folgt. Über diese Art plötzlichen Wechsels sagt Jünger: *Dieser Moment, in dem sich zwei Erscheinungen übereinander schieben, und in dem das Unerwartete, das Andere hervortritt, markiert die Eingangspforte zur dämonischen Welt* (*AH (1)*, 205). Die Betrachtung der „Welt der Objekte" führt über sich selbst hinaus – in eine „andere" Welt, in die der Dämonen, der

guten und der bösen Geister. Die natürliche und die übernatürliche Welt sind nicht untrennbar voneinander geschieden. Sie liegen hart beieinander, so daß der mit dem rechten „Ortssinn" und mit dem rechten Mut Begabte leicht und unvermittelt die Grenze überschreiten kann. Tatsächlich stehen gar nicht verschiedene Welten in Frage, sondern vielmehr nur Sphären einer Welt. Der Wechsel von Betrachtung zu *Vorstellung* ist daher nur der Übergang von einer Sphäre in die andere, ein *magischer Wechsel*, wie Jünger es nennt. „Denn es handelt sich bei der Magie nicht um unbeherrschbare, unendliche Entwicklungen, sondern um unstetige, plötzliche, das Sein spiegelnde Verwandlung nach den Grundsätzen einer *zauberhaften Physik* — um magische Verwandlung."[10] Genau gesprochen bleibt in der Verwandlung (Gaukler-Zelt) die ursprüngliche Erscheinung (Tigerlilie) bestehen. Der Magier wechselt nicht eigentlich aus der Welt der Objekte in die des Geistes, sondern lebt, „webt", gleichzeitig in beiden, denn *zwei Augenpaare sind uns gegeben, ein körperliches und ein geistiges* (*AH (1)*, 114). Es ist ein *königliches Auge* (*AH (2)*, 221), das der Magier besitzt.

Das Wirkliche ist ebenso zauberhaft, wie das Zauberhafte wirklich ist (*Blätter und Steine*, 121). Hier wird noch einmal deutlich, daß Wirklichkeit und Zauber nur verschiedene Sphären desselben Daseins sind. Dieses Weltgefühl wird durch das Bild des Gaukler-Zeltes veranschaulicht, auch als Vorspiel *(leise, vorbereitende Musik)*, in dem ein Grundmotiv angeschlagen und das im Werk vielfältig entwickelt und variiert wird.

Jünger bezeichnet einmal eine bestimmte Art der modernen Malerei als *magischen Realismus* (*AH (1)*, 144)[10a]. Dieses Wort ist auch die beste Formel für sein Werk. Immer ist er bestrebt, die Wirklichkeit, sei es die der Objekte oder die des Geistes, klar und in allen Dimensionen zu erfassen und sie sachlich, „wissenschaftlich" präzis und unbewegt darzustellen. (Hieraus erwächst die Besonderheit seines Stils: Schärfe, Bildkraft und sachliche Kühle.) In diesem Prozeß, in dem Abtasten und Ergreifen der Oberfläche der Welt durch die Sinne, kommt der Augenblick, überraschend und gar nicht zu erzwingen, in dem — und das ist der Sinn der magischen Wandlung — das Objekt sein Wesen enthüllt, in dem der Blick von der Oberfläche in die Tiefe dringt. *Magischer Realismus* oder auch *zauberhafte Physik*: das ist der Vorgang, in dem die Quantität der Physik (das Erfassen der physis) in die Qualität der Metaphysik umschlägt.

Die Form, in der die Erkenntnis der *zauberhaften Physik* dargestellt wird, ist die *Figur*. „Der Begriff der Figur stammt wohl geradeswegs aus der Magie . . . In der Magie sind die Figuren die halb bildlich sinnbildlichen, halb ideographischen Zeichen der elementaren Mächte . . . [Die Figur] reicht von den tieferen Lebensformen der Lebewesen bis zu den elementaren des Geistes und seines

[10] Broch, Erich, „Das Weltbild Ernst Jüngers." Zürich 1945, p. 163.

[10a] Jünger bezieht sich wohl auf Franz Roh, „Nach-Expressionismus. Magischer Realismus. Probleme der europäischen Malerei." Leipzig 1925. — Für den Hinweis auf Roh bin ich meinem Kollegen, Herrn Professor Victor Lange, zu Dank verpflichtet.

Schicksals, bis zu den in der Anschauung versenkten Denkformen des höheren Intellekts – aber immer mit einem Charakter mächtiger Beschwörung der Tiefe gegenüber . . .“[11]. Die Figur ist von metaphysischer Qualität, sie stellt eine stärkste Ahnung des Urgrundes dar. Dies ist eine der unverlierbaren Überzeugungen Jüngers, die er am klarsten im Roman *Heliopolis* (1949) ausspricht: *Ein . . . Staunen würde uns ergreifen, wenn wir den Lebensgeist verkörpert sehen könnten – als mächtigen Träger der Liebe und der Freundschaften. Die Pflanzen, Tiere und Menschen würden dann in einer größeren Figur verschmelzen wie Feilstaub im Kräftefeld. Sie würden sich vereinigen zum prachtvoll-fürchterlichen Schabrackenmuster dieser Welt* (p. 17)[12].

In der Tigerlilie erblickt Jünger eine Figur – doch eine Figur besonderer Art. Zwei Figuren, die Pflanze und das Tier, sind ineinander verschmolzen. Und in ihr verschmolzen sind auch die Mächte des Lebens: Liebe und Freundschaft, unschuldige Pracht (die symbolische Bedeutung von lilium candidum ist nur überdeckt, keineswegs aber aufgehoben) und reißende Kraft, oder, in Jüngers Worten: *Schönheit und Gefahr*. Dort, wo die *lebendige Kraft* schöpferisch sichtbar wird, ist Schönheit, und dort, wo sie sich entzweit und mit sich in Konflikt gerät, ist Gefahr.

In seinen metaphysischen Überzeugungen und Erkenntnissen legt sich der Mensch auch selber dar, sein Temperament, seinen Charakter, seine *geistige Attitüde zu Welt und Leben*. Jünger führt ein Leben, das im Zeichen von Wagnis und Genuß steht. Es drängt ihn, sich ins Leben zu stürzen, wo es sich flammend verzehrt, und ebenso drängt es ihn, sich mit andächtigem Vergnügen in das Leben zu versenken, wo es sich schöpferisch entfaltet. (So mag er – bei flüchtiger Betrachtung – einerseits in den Kriegsbüchern als Schlagetot und im *Arbeiter* als Nihilist erscheinen und andererseits als Ästhet in den *Marmorklippen* und den *Strahlungen*.) Jüngers Temperament spiegelt sich in seiner Metaphysik. Daher ist die Tigerlilie nicht nur metaphysische Figur, sondern auch höchst eigenwilliges Symbol seiner selbst.

Soweit erinnerlich, erscheint die Tigerlilie nur noch einmal im Werke Jüngers. Am 25. Juli 1942 trägt er ins Pariser Tagebuch ein: *Die Tigerlilie vor mir auf dem Tisch. Indem ich sie betrachte, fallen mit einem Male die sechs Blütenblätter und die sechs Staubgefäße gleich einem unbarmherzig abgetrennten Prachtgewande von ihr, und nur der ausgedörrte Stempel mit den Fruchtansätzen bleibt zurück. Im Augenblicke wird mir die Macht ganz deutlich, die so die Blüte bricht. Oh, sammelt Frucht an, denn so schneiden die Parzen zu* (*Str.*, 141).

Wieder vermittelt ihm diese Blume eine metaphysische Einsicht. Da er Zwiesprache mit sich hält, drückt sich Jünger unumwunden aus (obschon es auch in seinen Tagebüchern freilich nicht an Schleiern und Masken fehlt). Deutlich ist

[11] Brock, *op. cit.*, 204 f.

[12] Auch in dieser späteren Schrift wird mit den Worten *prachtvoll-fürchterlich* das Grundmotiv *Schönheit und Gefahr* angeschlagen. An anderer Stelle heißt es zum Werke Heinses: *Das war doch Dichtung am Rand der Klippen, symphonische Dichtung von Schönheit und Gefahr* (p. 93).

der Unterschied zwischen der Gefühls- und Gedankenwelt der Tigerlilie des *Abenteuerlichen Herzens* und der der *Strahlungen*, zwischen sommerlichem Überschwang (*Dies alles gibt es also*: Motto des *AH (2)*) und herbstlich sorgendem Besinnen (*Ripeness is all*). Obwohl es sich nicht darum handeln kann, die beiden Bücher, auch nur im Ansatz, zu vergleichen, mag doch immerhin angedeutet werden, daß der Gedanke beim Entblättern der Tigerlilie nicht von zufälliger Einmaligkeit ist. Es handelt sich vielmehr um ein bedeutungsvolles Motiv, welches das ganze Buch durchzieht. Ein paar Monate nach seiner Versetzung nach Paris (Oktober 1941) sinnt Jünger über ein Ex Libris nach, das er sich stechen lassen will. Als Devise wählt er: *In Stürmen reife ich* und erklärt dazu: . . . *das Motto wäre noch zu modifizieren: 'In Stürmen reife ich' muß füglich besagen: 'wachse ich und mildere ich mich'* (*Str.*, 55f.)[13]. So ist Jünger in verschiedenen Stadien seines Lebens die Tigerlilie zum Symbol geworden.

In diesem Tagebuch wird auch noch einmal das Motiv *Schönheit und Gefahr* angerührt. *Die Uhr geht schneller bei solchen Plaudereien* [mit einer Frau] – *wie damals in den Urwäldern* [Brasiliens]. *Um diese Wirkung hervorzubringen, bedarf es verschiedener Faktoren – der Schönheit, der vollen geistigen Erfassung und der Nähe der Gefahr. Ich suche dann den Ablauf zu verzögern durch Reflexion. Ich hemme das feine Rad der Zeit* (p. 85). Jünger bezeichnet hier die Bedingungen des reichen Erlebnisses: die ästhetische Qualität des Objekts, die Gefährdung des Subjekts und das aktive Bewußtsein. Im engen Zusammenhang mit der *vollen geistigen Erfassung* des Erlebnisses (auch des dunklen und mystischen) steht Jüngers Bestreben, die Aussage in strenge Form und geschliffenen Stil zu kleiden. So paaren sich romantischer Erlebnisdrang und klassisches Bemühen um geschlossene Form. - Unverkennbar ist auch die ästhetisierende Tendenz: *Ich suche dann den Ablauf zu verzögern durch Reflexion. Ich hemme das feine Rad der Zeit.* Jünger genießt nicht nur, er genießt auch den Genuß.

Die Worte *Schönheit und Gefahr* fassen nicht nur die bewegende Idee eines Buches, sondern auch das Lebens- und Schaffenselement des Verfassers. Das abenteuerliche Herz hat sich noch ein weiteres Mal in ähnlichen, doch bedeutsam erweiterten Worten ausgesprochen. Im April 1939 trägt Jünger in sein Tagebuch ein, daß er sich des Titels der Erzählung, an der er gerade arbeitet, nicht sicher ist. *Die Schlangenkönigin – vielleicht fällt mir ein besserer Titel ein, damit man uns nicht für Ophiten hält.* Vierzehn Tage später heißt es dann: *Schlangenkönigin*[14]. *Ich gedenke dem Capriccio*[15] *einen neuen Titel, und zwar 'Auf den Marmorklippen'*

[13] In der zweiten Auflage von *Blätter und Steine* (im Jahre 1941 als 127. Band des Deutschen Tauchnitz veröffentlicht) wurde der Anhang, der aus 100 Epigrammen besteht, umgearbeitet. Einundzwanzig von diesen Aussprüchen wurden verworfen und neu ersetzt. Den Schluß bildet nunmehr das Wort *In Stürmen gereift.*

[14] Das Symbol der Schlange durchdringt das Werk Jüngers auf bedeutende Art. Cf. Kranz, Gisbert, „Ernst Jüngers Symbolik." Diss. (Maschinenschrift) Bonn 1950. p. 151f.

[15] . . . *Capriccios, nächtliche Scherze, die der Geist ohne Regung, doch nicht ohne Gefährdung genießt.* (*AH(2)*. 8.)

zu verleihen. Darin drückt sich die Einheit von Schönheit, Hoheit und Gefahr, wie ich sie meine, vielleicht noch besser aus (*Gärten und Straßen* (1942), 5; 16).

Jünger bereichert die bewegende Idee um den Begriff der Hoheit. Es ist vielleicht nicht abwegig, darin seine Bemühung um das humanistische Erbe, das in den *Marmorklippen* den ersten dichterischen Ausdruck findet, zu erblicken. In dem bedeutungsvollen 20. Kapitel, in dem die Auseinandersetzung über Ordnung und Anarchie, über Humanismus und Nihilismus erfolgt, treten die beiden Hauptfiguren des Buches, durch die der Verfasser sich ausspricht, für *das hohe Leben, die Freiheit und die Menschen-Würde* ein (p. 109). Die Hoheit des Menschenlebens durch exemplarische Existenz zu erweisen und zu bewahren, ist die Aufgabe, der sie sich widmen.

Jüngers Symbolik ist der Ausdruck ungeschiedenen philosophisch-dichterischen Bemühens — eines Bemühens, das darauf zielt, die Schau im Bild, als Sinnbild, als Symbol darzustellen. Diese Einsicht, die aus der Untersuchung des ersten Stückes des *Abenteuerlichen Herzens* gewonnen wurde, erschließt auch das Verständnis für den merkwürdigen Titel dieses Buches.

Über die Bedeutung des Wortes *abenteuerlich* wurde bereits gesprochen. Das Wort *Herz* bedarf noch der Erklärung. Die Auskunft findet sich nur in der ersten Fassung (denn alle erklärenden und „exegetischen" Stellen entfielen bei der Umarbeit): *Erst wenn das Herz* [von E. J. gesperrt] *die Armee der Gedanken kommandiert, gewinnen Tatsachen und Feststellungen ihren Wert; sie werfen das wilde Echo, den heißen Atem des Lebens ohne Einbuße zurück, weil jede Antwort bereits in der Art zu fragen beschlossen liegt . . . Große, fruchtbare Bilder gehören zur hohen Jagd, die der Schar der Techniker, Ausstopfer und Bücherwürmer ihre Reste hinterläßt, sie wollen wie bunte Vögel im Fluge geschossen oder wie blitzende Fische den dunkelsten Wässern entrissen sein. Es ist der Verstand, der sie apportiert, der ihre Vorstellung übernimmt und sie mit scharfen Zähnen ins Reich des Sichtbaren hinüberzieht. In diesem Sinne, als Schießhund der Seele, ist jede Möglichkeit seiner Züchtung von hohem Wert* (*AH (1)*, 128).

Das Herz ist also das eigentliche Organ der Erkenntnis (die ratio muß sich mit der untergeordneten Rolle eines Zuträgers begnügen). Diese Überzeugung ist keineswegs neu oder originell. Erhellend hat sie in jüngster Zeit Romano Guardini dargestellt: „Denn 'Herz' ist Geist, nur von anderer Art als Vernunft und Verstand. In ihm ist der Geist dem Blute nahe. Das Herz ist das Geistbereich der Mitte, das Innen; Verstand und Vernunft der Geistbereich der Höhe und Weite. Hier, in der Innigkeit, hört die Scheidung auf. Ohne Gestalt und Ordnung aufzugeben, geht die Mannigfaltigkeit in die einfältige Einheit ein. Dahin sollen die Dinge genommen und verwandelt werden"[16].

So ist das Herz das Organ der ungeschiedenen, reichen, gestalthaften Erkenntnis, das Organ, in welches die *Dinge* eingehen und verwandelt werden zu *großen fruchtbaren Bildern*.

[16] „Zu Rainer Maria Rilkes Deutung des Daseins." Bern 1946, p. 118f.

Guardini spricht ruhig, meditativ, Jünger hingegen ungeduldig, leidenschaftlich. Homo religiosus empfängt, während der Abenteurer an sich reißt. Er ist der Jäger, der *bunte Vögel im Fluge* schießt, oder der Fischer, der *blitzende Fische den dunkelsten Wässern* entreißt. Es ist die *hohe Jagd* auf Bilder, die das Auge schaut und die der Mensch doch auch gleichzeitig in sich entdeckt, denn der *Sitz der Urbilder ist das Herz* (*AH (1)*, 171). Begriffe werden verschmäht, denn durch sie wird nur die *Maske des Lebens abgetastet*[17].

Der Vergleich mit Jagd und Fischzug bezeichnet noch einmal das Abenteuerliche am metaphysischen Unternehmen Jüngers, denn auch Jäger und Fischer handeln im Vertrauen auf eigene Kraft und Geschicklichkeit und wissen doch gleichzeitig um die Unsicherheit des Glücksumstands, auf den sie bauen. Allein nicht nur in dieser Hinsicht ist das Bemühen des abenteuerlichen Metaphysikers wagnisreich: *Das große, abenteuerliche Herz, das sich von seinen Mitteln verlassen sieht, und sich fürchtet, von ihnen in der Stunde des Schreckens verraten zu werden, beschwört, weil es sich nicht stark genug fühlt, die Hilfe der Dämonen herbei* (*AH (1)*, 227). Das Vertrauen auf die Macht des Herzens ist gepaart mit dem Wissen um seine Unzulänglichkeit. In der Stunde der Schwäche, des *Schreckens*, beruft es daher die Hilfe der guten und bösen Geister. Wieder enthüllt sich der abenteuerliche Metaphysiker als Magier, als Meister geheimnisvoll gefährlichen Spiels.

Es besteht also eine enge Beziehung zwischen den Symbolen des abenteuerlichen Herzens und der Tigerlilie. Sie erhellen wechselseitig die Grundideen der Jüngerschen Metaphysik. Das Herz ist der Sitz der Lebenskraft, des ens realissimum, das im Rot der Tigerlilienblüte sichtbar wird, und Rot ist auch das Fluidum des Lebens, das sich im Herzen erneuert. Ebenso ist das Herz das Organ der höchsten Erkenntnis, das an der Tigerlilie erprobt wird. Es erfaßt im einzelnen Organismus das Ganze des Lebens, im Gebilde ein Sinnbild, denn selbst *unsere vertrautesten und alltäglichsten Erscheinungen lassen sich gleichzeitig als Symbol eines wesentlicheren Lebens erfassen* (*AH (1)*, 127).

Das Symbol ersteht im Zusammenspiel der Kräfte: der Sinne und Gefühle, des Verstandes und der Vernunft, in einem Zusammenspiel, das das Herz *kommandiert*. Die Tigerlilie ist deshalb ein bedeutendes Symbol, weil es die Mannigfaltigkeit und Gegensätzlichkeit des Lebens darstellt: Pflanze und Tier, das weibliche und männliche Prinzip, Liebe und Sünde, legitime Macht und Aufruhr, Leben und Tod, *Schönheit und Gefahr*. In der *Tigerlilie* zeigt Jünger, wie das *Vielfaltige einfältig zu schauen ist* (*AH (1)*, 131).

Der Metaphysiker ist Magier. Er weiß um die Dämonen und scheut sich nicht.

[17] Jünger spricht eine seiner zentralen Ideen, nämlich die der *Korrespondenz* der natürlichen und übernatürlichen, der menschlichen und göttlichen Kräfte, auch hinsichtlich des Herzens aus: *Zum Synchronismus. Während dieser einsamen Leiden* [die sieben Seeleute während einer Überwinterung auf Mauritius erfuhren] *wurde Wallenstein in Eger ermordet, spielte auf anderen Planeten der dreißigjährige Krieg. Solche Gedanken berühren mich immer besonders tief. Sie führen auf das große Sonnenauge, das alles sieht, und auf das große Herz der Welt* (*Str.*, 608).

die Geister herbeizurufen. Dies vermag er, *weil es das Herz ist, das im Guten und Bösen regiert* (*AH (1)*, 238 f.). Da es Jünger drängt, die *magische Gemeinschaft des Lebens* zu erfahren, ist er bereit, sich allen Mächten, den guten und den bösen, auszuliefern, sich in Gefahr zu begeben. Metaphysik als Magie ist wagnisreiches Bemühen: der Lockung zu folgen, die Mächte zu beschwören und sich ihnen auszuliefern. Das Bild des Gaukler-Zeltes spielt hierauf an.

In Jüngers Metaphysik besteht die engste Verbindung zwischen der Schau und der Form, in der sie ausgesprochen wird. Er kann gar nicht anders als seine Überzeugungen in Sinnbildern darstellen. *Es ist ein allgemeines Gesetz der Symbolwelt, daß unter dem Anschein der Einheit und Gleichheit sich Zwiespältiges verbirgt . . . Das Grundgesetz, das hinter diesem Zwiespalt steht, ist das Verhältnis zwischen Vergänglichem und Unvergänglichem. Das Ewige ragt in das Zeitliche, das Unsichtbare ragt in das Sichtbare hinein und so ergeben sich zwei Qualitäten; der Stoff wird nobilitiert* (*Sprache und Körperbau*, 10 f.).

Die Aufgabe dieser Arbeit bestand darin, die Eigenart der Jüngerschen Symbolik am Gegenstande aufzuweisen. Es ergab sich dabei die Notwendigkeit, über *Das abenteuerliche Herz* hinauszugreifen und das ganze Werk Jüngers ins Auge zu fassen. Die Bezugnahme auf *AH (1)* war besonders ergiebig, weil diese erläuternden und auslegenden Stellen beim Umguß gestrichen wurden. (*Wer sich selbst kommentiert, geht unter sein Niveau. Blätter und Steine*, 226.) Doch auch die anderen Schriften boten erhellende Aussagen. Jüngers Symbolik ist *Kurzschrift des Denkens* (*AH (2)*, 91), deren Ideogramme und Schlüssel auf das ganze Werk verteilt sind. Man unterzieht sich daher seiner Lektüre wie einem Lehrgang, in dessen Verlauf man die symbolische Stenographie erlernt. Der Kursus hat jedoch seine Schwierigkeiten, denn Jüngers stilistisches Ideal ist die *geschliffene Dunkelheit. Man gleitet über die Tiefe dahin wie auf Schlittschuhen über einen gefrorenen See* (*Blätter und Steine*, 221). Hier lag die Gefahr des Ausgleitens, ja selbst des Einbruchs.

Jünger gehört zu jenen modernen Dichtern, die ihr Erlebnis von Welt und Leben im Symbol darstellen. Da die Tradition sich ihnen versagt, denn die alten Bilder sind entweder sinnlos geworden oder zerbrochen, ist neue und radikale Arbeit zu leisten. Die dabei begegnende Schwierigkeit ist nicht so sehr die schöpferische Anforderung als vielmehr das Fehlen einer verbindenden, vergesellschaftenden Weltansicht. Das Symbol ist ein eminent soziologisches Phänomen, in dem eine Gemeinschaft ausspricht, was sie bewegt und verbindet, in dem ihre Angehörigen sich gegenseitig erkennen und durch das sie zueinander sprechen. So spricht der Dichter des Mittelalters durch das Symbol des Grals für sich und die Ritterschaft. Der moderne Dichter hingegen steht allein (*an island intire of it selfe*) und weiß daher nicht, für wen er spricht, ja, den der Zweifel quält, ob man ihn hören will. Der Mangel an innerer, geistiger Verbundenheit, der die moderne Gesellschaft auszeichnet, erklärt wiederum die Symbolarmut, selbst Symbolfeindschaft unserer Zeit. Trotz solch widriger Umstände versucht der

Dichter unserer Zeit, sich im Symbol auszusprechen – er kann nicht anders, denn der Dichter spricht ja nie für sich, sondern immer auch für andere. Doch sein Symbol kann nicht mehr (oder nur wenig mehr) sein als ein Bild der Welt eines Einzelnen, eines Abgeschiedenen. So entsteht das „subjektive" Symbol – das Paradox der modernen Dichtung. Die Schwierigkeit, die ein solches Symbol dem Verständnis bietet, ist mehrschichtig. Es wurde schon bemerkt, daß es oft der Ausdruck einer höchst eigenen Idee oder Attitüde, einer ausgesprochen individuellen Lage ist und so die Identifikation, den „Zuspruch" erschwert. Trotz seiner Abgeschiedenheit hat der Dichter aber am geistigen Erbe teil und schöpft aus den Quellen der Vergangenheit und besonders auch aus denen alter Symbolik. Oft tut er es auf eigene, selbstherrliche oder – wenn man will – auf schöpferische Weise, so daß dem alten Bild ein neuer Sinn zuwächst. Die dritte Schwierigkeit besteht darin, daß der Dichter, falls es ihm notwendig erscheint, die Bedeutung seines Symbols aufzudecken, dies nur tun kann, indem er dem Leser den Schlüssel des Verständnisses gelegentlich und unaufdringlich, oft an unerwarteter Stelle, zuspielt. So kann der Dichter erwarten, daß er verstanden wird, ohne undichterisch erklären und erläutern zu müssen. (T. S. Eliot hat allerdings sein Gedicht *The Wasteland* mit einigen *Notes* versehen.)

In den meisten Fällen fehlen jedoch derartige Handhaben. Daher die umfangreiche Kritik, ja Exegese, der man die Werke von Kafka, Rilke, Proust, Joyce oder auch Eliot unterzogen hat. Sie ist weitgehend der Versuch, „subjektive" Symbolik zu entschlüsseln. Trotz eindringender Bemühung ist von einer Übereinstimmung hinsichtlich der symbolischen Bedeutung solcher Werke wie der *Duineser Elegien* oder gar von *Finnegans Wake* kaum zu reden. Nun ist freilich jedes Kunstwerk „inkommensurabel" und unausschöpfbar, und doch steht es kaum außer Frage, daß das lichte Dunkel (oder die dunkle Helle), die diese Art Dichtung umhüllt und die die Kritiker liebend und verzweifelnd zu durchdringen versuchen, auch aus der Lage zu erklären ist, in der moderne Dichter versuchen, Symbole zu schaffen. Dies sind einige Gründe für den Aufwand, den auch die Deutung des Werkes Ernst Jüngers erfordert.

Forschungsbericht.

Forschungsbericht über Germanistik auf englischem Sprachgebiet. II.[1]

Von

August Closs (Bristol).

V. Grove's Werk über die Sprache als Hindernis: „The Language Bar", London 1949/50, rührt an germanistische Fragen und hat hier nicht nur in den Zeitschriften, sondern auch im Radio Beachtung gefunden. Nach des Verfassers Meinung sei es für den Franzosen leichter französisch und für den Deutschen leichter deutsch zu lernen als für den Engländer englisch, denn dessen Sprache hat ja teutonische, lateinische und romanische Wurzeln. Doch beherrscht der heutige Durchschnittsengländer aus dem Volke kein Latein oder Griechisch oder Französisch, wodurch die Kluft zwischen den „Highbrows" und den „Lowbrows" vor allem in jüngster Gegenwart fast unüberbrückbar geworden ist. Der Verfasser sucht diesen ungesunden Dualismus durch Belebung des Unterrichts besonders auf Grund der Rechtschreibung (worin die U. S. A. offenkundig bereits wichtige Schritte vorwärts gemacht haben) und der Etymologie und Bedeutungslehre zu bekämpfen; so z. B. besteht ein einziger Laut (k) für vier Variationen: cat, kite, chemistry, quoin; der ō-Laut hat sogar fünf Variationen: no, flow, dough, boat, sew; anderseits kann dieselbe Schreibung verschiedene Laute bedeuten: soul, soup, pour, bough, rough, cough, trough, hough! Dieses Dilemma bereitet Schwierigkeiten, die einer Reform bedürfen. Dagegen hat natürlich das Englische ungeheuer viel voraus gegenüber anderem Wortschatz, z. B. die Variation von longitude und length, latitude und breadth, oder die Vereinfachung von Formen wie cook = Koch, Köchin, kochen, koche (Imperativ), ich koche, du kochst, wir und ihr und sie kochen etc. (Indikativ und Konjunktiv). Was der Verfasser über Doppelsprachigkeit (p. 118) sagt, ist z. T. Unsinn, hat doch Milton selbst zwei Sprachen (Latein und Englisch) gleich beherrscht. Das Datum von Elisabeths Tod ist 1603 (nicht „vier Jahre" nach 1597). Für den gewöhnlichen englischen Leser ist (ausgenommen die Bibel, Bunyan, Blake, Wordsworth) die Lage tatsächlich durch obigen Dualismus kritisch geworden.

Wie ist der Zwiespalt zu beheben? Nicht durch übertriebenen Purismus (music = gleecraft, horizon = sky-sill!). Die Sprache würde dadurch verarmen; aber eine maßvolle Wiederbelebung und Stärkung des teutonischen Sprachelementes ist willkommen. Der zweite Weg aus der Schwierigkeit ist der, den auch das deutsche Schrifttum nach unserer Meinung beschreiten soll: i. e. klassische Erziehung, aber nicht im alten Sinn, sondern mehr Kulturkunde als Grammatik im Schulunterricht. Wir brauchen eine ganz neue Grundlage für unser europäisches Kulturleben, da wir sonst im Massenzeitalter geistig zu verwelken drohen.

Daß auch heute noch genaueste Einzelforschung die Grundlage wissenschaftlicher Arbeit bleibt, beweist die sorgfältige Durchleuchtung des gemeingermanischen Wortes fitel durch C. T. Carr in „Oe. Fitel, Olg. Fitil, Ohg. Fizzel, On. Fjotli" („English and Germanic Studies" II, 1948/49).

In der Literaturforschung ist W. H. Bruford's „Theatre, Drama and Audience in Goethe's Germany" (London 1950) von Bedeutung und Rang. Dieses Werk entstand offenkundig in konsequenter Weiterentwicklung aus B.'s ausgedehnten Forschungen über die politisch-wirtschaftlich-sozialen Verhältnisse des deutschen 18. Jahrhunderts und ergänzt die bereits im Ausland namhaft gewordene Studie: „Germany in the

[1] Vgl. Euphorion 45, 249–256.

Eighteenth Century" (1935), und zwar inhaltlich und methodisch in mustergültiger Feinarbeit. Es wird hier ein weites Gebiet erschlossen: von Gottscheds Theaterreform und Repertoire zu Lessings *Hamburgischer Dramaturgie*, Mösers Verteidigung des Harlequin und weiter zu Goethe und Schiller. Die Geschichte der Neuberschen Truppe ist fesselnd, nicht minder die des Trios Schönemann – Koch – Ackermann, und der Aufstieg von F. L. Schröder, der schon als dreijähriger Knabe in der Rolle eines Engels der Unschuld die Aufmerksamkeit des russischen Hofes auf sich lenkte. Vielleicht mag mancher Leser dieser wichtigen Forschungsarbeit das eine oder andere Kapitel (z. B. über die religiöse Bewegung um Lessing) opfern wollen, aber gerade dieses Kapitel ist wesentlich, um Lessings Stellung zum Theater zu verstehen. Über das Theater der siebziger Jahre werden bemerkenswerte Ergebnisse gebucht; wir verweisen kurz auf die Theatergründung durch Joseph II., auf die Beliebtheit von J. C. Brandes, der einen Lessing und Schiller verdunkelte, auf *Othello*-Aufführungen mit Brockmann und Schröder und Dor. Ackermann, auf Sturm- und Drang-Dramatik u. a. Es ist tatsächlich staunenswert, daß bisher noch kein Maximilian Klinger-Film gedreht worden ist. Das Theater der achtziger Jahre entwickelte unter Iffland und Dalberg in Mannheim einen eigenen Stil, der vom Verfasser scharf und einsichtig formuliert wird: Ifflands Werke sind „a perfect museum of touching motifs, amongst which we recognise all the old favourites from literature and the drama since Rousseau and Richardson".

Auch Goethes *Iphigenie* wird in neues Licht gerückt, und zwar gegenüber Barker Fairleys Auffassung („Charlotte Poetry"!), s. S. 279ff. Das Kapitel über *Wallenstein* ist nicht weniger abgeklärt, während Reinhold Schneider, wohl unter dem Eindruck des Geschehens um und in uns, ein moralisches Urteil fällt, das am ästhetischen Wert von Schillers Tragödie vorbeigeht. Benno von Wieses und Kurt Mays große Schiller-Deutungen schürfen viel tiefer als R. Schneiders ernste, doch allzu zeitbedingte Erwägungen. W. H. Brufords Werk steht der Gegenwart durchaus nicht fern, wodurch eine erquickende Frische die Zeilen belebt bis in die letzte Seite des Buches, das mit H. Kindermanns „Theatergeschichte der Goethezeit" (Wien 1948) für alle weiteren Forschungen grundlegend ist; s. auch „Modern Language Quarterly", Vol. X, Nr. 3, 1949.

Von Adolf Ingram Frantz, aus der C. F. Schreiber-Schule (Yale University), erschien eine schon lange erwünschte Dissertation über britische und amerikanische *Faust*-Übertragungen: „Half a Hundred Thralls to *Faust*" (University of North Carolina Press 1949). Der Verfasser war an bester Quelle, denn C. F. Schreiber ist nicht nur der namhafte Goethe-Forscher Amerikas, sondern auch der Curator der William Speck Collection der Goetheana zu Yale. Als Lektüre allein schon ist obiges Werk unterhaltend, denn darin marschieren die Übersetzer in Revue auf: Politiker, Advokaten, Mediziner, Soldaten, Wissenschaftler, Geistliche und Frauen etc., und zwar von 1823 (Lord Leveson-Gower's Übersetzung von *Faust I*) bis 1949 (Prof. John F. L. Raschen, Schüler von Calvin Thomas und R. Petsch). Wir selbst sind im Kapitel über Bayard Taylor's Übertragung von Goethes *Faust* anderer Meinung (s. „Modern Language Review" 1951, p. 540f.), aber das verringert nicht unsere hohe Wertschätzung einer so bedeutenden Veröffentlichung.

Mit Liebe und Sorgfalt wurde *Hermann und Dorothea* von G. F. Timpson in englische Hexameter übersetzt, begleitet von einem Vorwort von L. A. Willoughby, der mit Recht Timpsons Version als „a permanent contribution to the English Goethe Year" preist, denn der Übersetzer erhorchte den Sinn und Formzauber von Goethes Reifewerk. Die Illustrationen von Arthur Freiherrn von Ramberg sind ein besonderer Schmuck dieses kleinen Bändchens aus der Mitre Press, London 1950, das in Deutschland durch lobende Befürwortung von seiten seines größten Goetheforschers, E. Beutler, ausgezeichnet worden ist. Dessen englischer Kollege und Nestor der Goetheforschung,

L. A. Willoughby, ist nun Vorstand des neugegründeten Institute of Germanic Languages and Literatures, das auf Grund weitschauender Haltung der Londoner Universität aufgebaut worden ist und in dessen Bibliothek der Grundstock der 18. 19. Jhdt.-Erstausgaben bzw. seltenen Bände aus der berühmten Robert Priebsch-Sammlung ein Heim gefunden und somit für Doktoranden und Kollegen wichtige Quellen der Forschung erschlossen hat. (Die Mss., Autographen, Dokumente, 16. und 17. Jhdt.-Drucke jener Sammlung sind aber im Besitz von A. und H. M. M. Closs in Bristol geblieben.) Gerade *Hermann und Dorothea* ist im Londoner Institut in mehreren seltenen Frühausgaben und englischen Versionen vorhanden, zu denen nun G. F. Timpsons einfühlende Ausgabe ergänzend und bereichernd treten darf.

Wohlgemeint, aber enttäuschend sind Gilbert F. Cunningham's „Translations from Goethe", Edinburgh 1949, mit John V. Skinner's Einleitung. Das Wort vom „Kommandieren der Poesie" war (s. auch E. Beutlers Anmerkung zum *West-Östlichen Divan* S. 724) doch nur auf die *Faust*-Vollendung gemünzt! Statt absprechender Kritik seien hier Einzelbeispiele zum Selbsturteil ausgewählt:

„Kiss with kiss unite;
Transport of delight;
While I burn, can you be icy still?" *(Wechselhauch und Kuß . . .)*

Oder gar:

„She proferred her garland with exquisite grace". *(Sie neigt sich und biegt sich, und reicht ihm den Strauß.)*

Oder:

„Your eyes, awhile downcast, in sadness
Were raised to watch my form grow less". *(Ich ging, du standst und sahst . . .)*

Weitere Beispiele sind kaum noch nötig, wenn auch dem Büchlein von schwärmerischer Seite gelobhudelt wurde.

Von den Werken der amerikanischen Germanistik verdient „The Sorrows of Young Werther. The New Melusina. Novelle" (New York 1949), eingeleitet und übertragen vom Ordinarius der Germanistik in Cornell University, Victor Lange, besondere Erwähnung. Der begeisterte Beifall, der dem Buch in akademischen und größeren literarischen Kreisen entgegengebracht wurde, ist nicht nur Beweis für die ausgezeichnete Qualität und einfühlende Kraft der Übertragung, sondern auch für die dichterische Symbolstärke in Goethes *Werther*, der, alle zeitgebundene Sentimentalität weit hinter sich lassend, zugleich eines der gewaltigsten Monumente seelischer Offenbarung bleiben wird, und nicht minder in Goethes Alterswerk, *Novelle*. Wie wir hören, ist die erste Ausgabe von vielen Tausenden von Exemplaren bereits verkauft und eine zweite Auflage notwendig geworden.

Victor Lange zeigt gerade in diesem letztgenannten Werke die Meisterschaft seiner Übertragungs- und Deutungskunst, denn die *Novelle* ist ein Kunstwerk ersten Ranges, das ohne Schillers Kategorien *Naive und sentimentalische Dichtung* und *Anmut und Würde* nicht richtig eingeschätzt werden kann, und das zugleich am Musterbeispiel einer Novelle einen seelischen Konflikt mit feinster Andeutungskunst schildert, wobei im Wechselspiel zwischen Tier und Mensch, einem künstlerischen Wagnis, die Idee der Vorsehung und Selbstüberwindung symbolisiert wird. Dem Übersetzer ist es gelungen, jene andeutende, einzigartige Schilderungskunst in ihrer starken Bildlichkeit und auch die Charakterisierung der zwei Gruppen, der Seßhaften (Fürstin, Oheim u. a.) und der Wandertruppe (vgl. das Instinktive, die Bibelsprache und die Liedeinlagen), gut zu treffen.

Victor Lange ist auch mit Carl Schreiber und Arnold Bergstraesser Herausgeber der schon lange und mit größter Spannung erwarteten „Chicago-Ausgabe", in deren zwölf Bänden nun Goethes wichtigste Werke in mustergültiger Übertragung herauskommen sollen. Für das Jahr 1952 sind *Dichtung und Wahrheit*, *Werther*, *Märchen*, *Wahlverwandtschaften* u. a. vorgesehen. Auch eine neue Übertragung der *Novelle* von Elizabeth Mayer und W. H. Auden verspricht der „Chicago Edition", zu der Victor Lange ein eingehendes Geleitwort über Goethes Erzählkunst vorbereitet hat, Ruhm und Erfolg. Der Verleger jener zwölfbändigen Ausgabe ist Henry Regnery in Chicago. Die Schwierigkeit, die jene namhaften Herausgeber zu meistern haben werden, ist die Übertragung von Goethes Lyrik, bes. der „freirhythmischen" und der schlicht-liedhaften, an der bisher fast alle Übersetzungsversuche gescheitert sind. Doch sind die Herausgeber in Kontakt mit englischen und amerikanischen Dichtern, so daß wir nun endlich auf eine verläßliche Gesamtausgabe der Goethe-Werke in englischer Sprache zuversichtlich hoffen dürfen.

Von den Sammelstudien anläßlich der Zweihundertjahrfeier Goethes, die einer eigenen Darstellung vorbehalten sind, sei zum ersten Forschungsbericht noch der Band „Goethe Bicentennial Studies" hg. von H. J. Meessen („Indiana University Publications", 1950) erwähnt, und zwar mit Einzelbeiträgen von O. J. Brendel („*Iphigenie auf Tauris*"), E. D. Seeber („Literature and the question of suicide: *Werther* in France"), J. R. Kantor („Goethe's place in modern science"), P. Nettl („Goethe and Mozart"), Hans Jaeger („The problem of Faust's salvation", worin mit Recht W. Bochms „Faust der Nichtfaustische" und „Goethes *Faust* in neuer Deutung", Köln 1949, und H. A. Korffs „Faustischer Glaube", Leipzig 1939, u. a. durch den Verfasser in angemessene Grenzen zurückgewiesen werden), ferner H. J. Meessen („*Clavigo* und *Stella*"), H. H. H. Remak („Goethe on Stendhal") und N. Fuerst („The pentalogy of Goethe's *Faust*").

Über „Goethe and the Idea of Scientific Truth" hat auch Erich Heller in seiner Inaugurationsrede (University College, Swansea, 17. Nov. 1949) mit der ihm eigenen scharfen Dialektik und eindringlichen Erkenntnis Goethescher Reife gehandelt. Das Thema „Shelley's Translations from Goethe's *Faust*" („Symposium" VI. III, 2, 1949) wurde von dem Ordinarius der Germanistik, Curtis C. D. Vail (University of Washington, Seattle), in reichlichst belegten, eingehenden Einzelanalysen durchforscht, während aus der Feder desselben hervorragenden Germanisten eine anregende Streitschrift über „Lessing's Attitude toward Storm and Stress" (PMLA, Sept. 1950) erschien: „Lessing had no antipathy toward the new movement as such . . ." Lessing äußert, nach der Auffassung des Verfassers, im allgemeinen mehr günstige als ungünstige Urteile über einzelne Sturm- und Drang-Dichter, doch gegen Mitte 1777 ebbt Lessings Interesse an der neuen Generation ab.

Im Gegensatz dazu sei die allzu populäre Übersicht „The Outline of Literature" hg. von John Drinkwater, revidiert von Horace Shipp (London 1950) als anziehendes und zugleich abschreckendes Beispiel der sogenannten „Literaturumrisse" genannt. Daß bei einer Übersicht von der Sintflut über Homer, Buddha, Erasmus, Goethe u. a. herauf bis Masefield und J. B. Priestley nur die Hauptentwicklungen der Literaturen geboten werden können, ist klar. Doch wird hier die unbeschreiblichste Willkür zum Ereignis! Der mhd. *Tristan*, *Parzival* oder etwa die mhd. Minnesänger werden (mit Ausnahme von einem kargen, einzigen Satz der Entschuldigung über Walther, s. S. 387) nicht mit einer Silbe erwähnt! Wir können kaum unseren Augen trauen, aber auf S. 387 steht das Urteil: „Before 1750, Germany had remarkably little poetry, a very poor literature . . . Mention, however, must be made of Walter von der Vogelweide . . ." Diese bodenlose Ignoranz ist um so bedauerlicher, als die seelische Haltung des Ver-

fassers des Goethekapitels großzügig genannt werden muß, wenn er angesichts der Kriegsverblendung die denkwürdigen Worte von Edmund Gosse zitiert (388 9): „We must be careful to see that the natural prejudice . . . does not extend to depriving us of the incomparable privilege of sunning ourselves in the broad light of Goethe". Die allermodernste Zeit ist begreiflicherweise noch nicht erfaßt, auch wird nach dem Gesagten niemand mehr dem Verfasser verargen, wenn er auf Kosten echter Werte stets das zeitgenössisch Populäre in den Vordergrund rückt! Dieses reich und gefällig illustrierte Werk kostet dreißig englische Schilling und wird leider wegen seiner Ausstattung und des Rufes seines Urhebers (J. Drinkwater) manches Vorurteil bzw. Fehlurteil über das deutsche (mittelalterliche und moderne) Schrifttum verhärten, wenn nicht noch weiter verbreiten.

Daß mit obigem Werk keine Verallgemeinerung über moderne Literaturkritik erlaubt ist, bekundet die außerordentlich lesenswerte Literaturdeutung von D. S. Savage, der zwar nicht Germanist, aber doch als europäisch gesinnter Denker hier Erwähnung verdient. Sein „Personal Principal" (London 1944) kämpft im Sinne Goethes gegen die Entwertung unseres Daseins, das nun ohne Anker ist und eine Pseudovitalität vortäuscht. Savage's „The Withered Branch" (London 1950) ist ein notwendiger Abkömmling aus vorhergehender Studie. Auch hier wird die Frage der Ganzheit eines Kunstwerkes und die der Vereinsamung des Künstlers in den Vordergrund gerückt. Der gegenwärtige Konflikt wird direkt ins Gebiet des Religiösen getragen, denn: „The disintegration in which the modern novelist lives and moves is that of a Christian culture" (S. 15).

Über Grillparzer erschien ein richtunggebendes Werk: „Franz Grillparzer's Portraiture of Men" von Frederic E. Coenen („University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures", 1951. hg. von Rich. Jente). F. E. Coenen hatte dabei zwei Zwecke im Auge: ein Gegenstück zu Wolf-Cirian's „Grillparzers Frauengestalten" (1908) zu schreiben, und auch die bes. von J. Volkelt und E. J. Williamson behauptete „feminine" bzw. „instinktive" Seite der Grillparzerschen Heldengestalten zu entkräften. In einer sauber gearbeiteten und mustergültig belegten Forschungsarbeit gelingt es dem Verfasser, jenes alte Vorurteil zu verwerfen, ganz besonders mit Hinweis auf durchaus männliche Charaktere wie Ottokar, dem er seit Scherers bedauerlicher Mißdeutung hier wieder Gerechtigkeit widerfahren läßt (s. S. 23, 25, 27 ff.), ferner Phryxus und in gewissem Sinne auch Jaromir und Leander: „In weak men one never encounters the overpowering passions of a Jaromir or a Leander" (105).

Herbert W. Reicherts Buch „Basic Concepts in the Philosophy of Gottfried Keller" (Univ. of Carolina, 1949) ist aus einer Doktordissertation entstanden, die das Thema von G. Kellers Weltanschauung umkreist. Auf Grund einer sorgsamen Sichtung des bisher zur Verfügung stehenden kritischen Apparates fällt der Verfasser seine eigenen treffenden Urteile über G. Kellers Freiheitsproblem. Die Bedeutung Schillers für Kellers Weltschau wird dem Einfluß der Romantik gegenüber gerecht abgewogen. Gerade Schiller (*ein großer Dichter, sein eigener Verleger und Buchhändler, sogar der Verpacker der Horen*), nicht Goethe (*der Geheimrat . . . in nobler Behaglichkeit* und *Fürstendiener*) entzündete Kellers frühe Freiheitsschwärmerei. Der Begriff „Freiheit" wird in dessen künstlerischen Entwicklungsphasen und im Verhältnis zur Ethik (S. 105) und Ästhetik (S. 115) eingehend erläutert.

In den obigen Veröffentlichungen der University of Carolina erschienen auch namhafte Übertragungen, die wir jedoch im Zusammenhang einer einschlägigen Besprechung erst später beleuchten können. Erwähnt seien nur: „Hebbels *Herod and Mariamne*", übersetzt von Paul H. Curts (1950) und „The Works of Stefan George", rendered into English by Olga Marx and Ernst Morwitz (1949). Über die Valhope-Morwitz-

Übertragung von ausgewählten George-Gedichten siehe die Besprechung in der „Contemporary Review" 1945, August-Heft.

Die im Sommer vorigen Jahres (London, Faber and Faber 1951) erschienene Übersetzung von „Goethe's *Faust*, Parts I and II, an abridged version" von Louis MacNeice ist in mancher Hinsicht ein literarisches Ereignis, schon in Anbetracht des Verfassers, der durch seine Werke: „Springboard", „Autumn Journal", „Dark Tower" u. a. zum Sprecher der englisch lesenden Intelligenz geworden ist. Louis MacNeice's spannungsvoll erwartete *Faust*-Übertragung ist zum Teil zweifellos gezeichnet von einer kühnen, ungehemmten Bildkraft und Unmittelbarkeit des dichterischen Ausdruckes, die in ihrer rhythmischen Beschwingtheit selbst der bedeutendsten Monologe im I. und II. Teil des *Faust* Herr zu werden sucht. Glänzend getroffen erscheinen uns besonders, wie auch zu erwarten war, die Szenen: „Imperial Court", die gekürzte *Walpurgisnacht*, „High Mountains", aber nicht minder schmissige Volksbilder: „Lord, these strapping wenches they go a lick! . . ." („Easter Holiday"), oder die sprachlich zuweilen glücklich eingefangene Anschaulichkeit Goethescher Bildformung:

„He saw it fall and falter
And founder in the main"
(„A king in Thule"),

wenn auch „his dying lady" kaum zum Gedicht paßt!

Es ist nur zu leicht zu verstehen, daß für den Zweck der Radioversion einige leider drastische Kürzungen vorgenommen werden mußten. Hier und da ist jedoch der Verlust kaum zu verschmerzen, noch weniger zu entschuldigen: z. B. fehlt die ganze Szene *Auerbachs Keller in Leipzig*, die dem Verfasser sicherlich wie im Handumdrehn gelungen wäre; ebenso die viel zitierte wichtige Szene: *Vor dem Palaste des Menelas zu Sparta: Bewundert viel und viel gescholten, Helena* . . . (8488–9126); ferner ist leider statt anderer Zeilen die Stelle im *Schattigen Hain* geopfert, in der Phorkyas den Knaben Euphorion warnt: *Aber hüte dich zu fliegen; freier Flug ist dir versagt* . . . Auch ist es auffallend, daß der Verfasser gerade in den Gretchenszenen archaische mit modernen Formen mischt. Offenkundig waren hier äußere und innere Widerstände gegen Goethe zu überwinden. Daß Fausts Schwärmerton (2695) *O nimm mich auf, der du die Vorwelt schon Bei Freud' und Schmerz im offnen Arm empfangen!* . . . in schmierige Schauspielersentimentalität ausarten kann, ist bei minderwertigen Aufführungen nur zu leicht möglich. Das ist jedoch nicht Goethes Vergehen! Grund von Louis MacNeice's gelegentlicher schwerer Verkennung des Textes liegt leider nicht nur in einer gewissen Abneigung gegen Goethe, sondern auch wohl in der Unkenntnis der deutschen Sprache, denn trotz der philologisch genauen und literarisch wertvollen Übersetzung des Originals Wort für Wort durch L. MacNeice's Freund, den namhaften Germanisten Dr. E. L. Stahl, blieben doch innere Schranken der Verständigung aufrecht (abgesehen vom modern englischen Mangel an weiblichen Reimwörtern) — vgl. z. B. die berühmte Bekenntnisszene in „Martha's Garden":

Gretchen: „Tell me: how do you stand in regard to religion? . . ."

Goethes Gretchen spricht doch nicht wie ein Blaustrumpf! Vielmehr fragt sie: *Nun sag', wie hast du's mit der Religion?* Noch weniger überzeugend klingt die archaisierende Bekräftigung aus Gretchens Munde: „That is not right; one must believe thereon"[2]. Auch scheint bereits der allererste Satz Gretchens zu Faust („In the Street"):

„I'm not a young lady nor am I pretty
And I can get home without help from you"

[2] In allen Fällen sind die Heraushebungen vom Autor dieser Zeilen.

gerade in dem letzten reimgebundenen Worte „you" den ursprünglichen Ton: *kann ungeleitet nach Hause gehn* im Stimmungswert wesentlich zu ändern.

Eine nicht geringe Schwierigkeit der Übertragung liegt auch in der Anzahl „geflügelter" Wendungen, die jedem *Faust*-Kenner im Gedächtnis eingeprägt sind und bei jeweiliger verflachender Übertragung unverzüglich einen Vergleich mit dem Original herausfordern (rhythmisch und inhaltlich):

z. B. *Es irrt der Mensch, solang er strebt*
„Men make mistakes as long as they strive"

oder *Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil*
„To feel appalled is the greatest gift of man"
(„A Dark Corridor")

(hier wäre das Wort „awe" oder „marvel" wohl besser am Platze als „appal", um den Sinn des Originals wiederzugeben)

oder *Genießen macht gemein*
„Pleasure brings one down . . ." („High Mountains").

Der Schluß (*Chorus Mysticus*) fällt in MacNeice's Version gegenüber dem Original leider beträchtlich ab, ganz abgesehen von offenkundigen Fehlübertragungen.

„All that is past of us (*alles Vergängliche!*)
Was but reflected;
All that was lost in us (*das Unzulängliche!*)
Here is corrected;
All indescribables
Here we descry;
Eternal Womanhead
Leads us on high."

Ein Blick in D. J. Enright's ausgezeichneten Kommentar: „A Commentary on Goethe's *Faust*" (Direction 10) Norfolk. Conn. 1949, in dem sich dichterische Vision mit unbestechlicher Schärfe der kritischen Einsicht paart, hätte MacNeice wertvolle Aufschlüsse geben können. Auch erschien in den „Modern Library College Editions" ein willkommener Neudruck von Bayard Taylor's *Faust*-Übertragung, eingeleitet und ausgelegt von Victor Lange (1950, New York). Hier werden Inhalt (Schuldfrage, Ideen, Erlösungsthema, u. a.) und Form (Einheitsprobleme, innere Widersprüche bzw. Verankerungen von Szenen, Zwiespältiges im Werk, aber Einheitliches in Goethes eigener Entwicklung, u. a.) durch eine abgeklärte, doch zugleich erfrischend liebevolle Einführung dem englisch-amerikanischen Publikum nähergebracht.

Die Stunde war reif zu einer durchaus modern anmutenden *Faust*-Übertragung. Doch MacNeice's Werk dürfte sowohl die heutigen Leser als auch die Kenner eher abstoßen als anziehen, denn jenem fehlt nicht nur die Vertrautheit mit dem Goethischen Worte, sondern vor allem die Aufgeschlossenheit gegenüber Goethe und dessen Dichtung, ohne die der Weg zum *Faust* dem Übersetzer verwehrt bleiben muß, mag dieser noch so sehr als Sprachkünstler sich im fremden Stoffe spiegeln.

Besprechungen.

Charles du Bos, Was ist Dichtung? Aus dem Französischen übersetzt von M. M. von Nostitz. Freiburg 1949, Herder. 108 S.

Ignaz Zangerle, Die Bestimmung des Dichters. Freiburg o. J. (1949), Herder. 151 S.

Beiden Büchern ist gemeinsam, daß ihr Verständnis der Dichtung katholisch-objektivistisch ist: das Wesen der Dichtung wird begründet vom absoluten Sein her, wie es sich in der kirchlich überlieferten und überwachten Offenbarungswahrheit zu erkennen gibt.

Das Büchlein von du Bos ist aus Vorträgen erwachsen und hat von daher seine unmittelbare Form mit dem Vorzug der warmen Lebendigkeit und dem Nachteil der unausgeglichenen Breite. Die Besinnung setzt ein bei dem Verhältnis von Dichtung und Leben: im Anschluß an die Definition von Keats, daß Leben das Tal ist, *in dem sich die Seelen formen*, ergibt sich als erste Wesensbestimmung, daß Dichtung nichts anderes ist als eben dieses Leben, sofern es durch die Seele eines schöpferischen Menschen hindurch sich seiner im Ausdruck bewußt wird. Wie die Dichtung des Lebens bedarf um ihrer inhaltlichen Substanz willen, so das Leben der Dichtung um seiner Stauung, Sammlung und Steigerung willen. Indem die unwiederbringliche Zeit selber durch die Dichtung ins Zeitlose gehoben wird, überlebt das Leben und gewinnt teil an einer Unsterblichkeit, deren Grenze einzig die transzendente Ewigkeit ist. Als verdichtetes und verwandeltes Leben aber ist Dichtung zugleich *der Treffpunkt zweier Seelen*: der schaffenden, deren Tiefe das Werk entspringt, und der empfangenden, in deren antwortender Hingabe es sich jeweils erfüllt.

Die zweite Wesensbestimmung betrifft die Identität von Dichtung und Wort: ist Dichtung wie jede Kunst Verwandlung, das heißt Fleischwerdung, dann ist hier das Wort nicht nur Mittler, sondern die Sache selbst. Ohne lebendigen Leib ist Dichtung bei aller Originalität und Tiefe überhaupt nicht eigentlich da: der schöne und vollkommene, der lichtvolle Ausdruck ist das Zeichen für die Verwirklichung des vorschwebenden Gedankens und zugleich für seine Fülle und für seinen Rang. Das Licht nun aber, das in der Dichtung leuchtet, indem es den Ausdruck transparent macht: woher stammt es? Voraussetzung für sein Erscheinen ist die Kontemplation: allererst im Aufstieg der Kontemplation wird der Mensch fähig, das innere Licht zu vernehmen. Quelle des Lichtes aber ist das himmlische Oben: *Es gibt kein Licht des Geistes, das nicht von oben käme, das nicht von Gott selber herrührte.*

Die dritte Wesensbestimmung betrifft die Identität von dichterischer Schönheit und dichterischer Wahrheit. Das subjektive Schönheitsgefühl ist die Antwort auf ein objektives An-sich-Sein: die Heimat alles Schönen ist jener *Himmel der Fixsterne*, in den das vollendete Werk als zeitüberdauerndes eingeht. Wenn nun aber das, was wir in den schönen Dingen und Gebilden wahrnehmen, die Wesenheiten sind, die sich darin ebenso verbergen wie offenbaren, dann ergibt sich, daß im Schönen ein Wahres anwest, das auf keine andere Weise erscheinen könnte: so gewiß alles, was schön ist, Fleischwerdung einer Wesenheit ist, so gewiß ist das Schöne nach der alten platonischen Definition *der Glanz des Wahren*. Insofern aber hinter den Wesenheiten die Gegenwart der göttlichen Unendlichkeit steht, gründet die Objektivität der Schönheit zuletzt in Gott selbst - gemäß dem Satz des Thomas von Aquin: *Die Schönheit Gottes ist die Ursache von allem, was ist.*

Solch ein auf das Grundsätzliche zielendes Destillat gibt nun allerdings von der Art, wie du Bos seine Einsichten entwickelt und begründet, kaum eine Vorstellung: verfährt er doch in der Hauptsache so, daß er die entscheidenden Wesenszüge aus dem Selbstverständnis der Dichter, und zwar vor allem jener Dichter gewinnt, die wohl als erste das Phänomen der poetischen Magie in seiner Reinheit und Losgelöstheit erfaßt haben — aus den Zeugnissen also der

Keats, Coleridge und Shelley; dieser ständige Bezug auf die Dichtung wie auf die dichtungsnahe Literaturkritik gibt den Ausführungen das Sachoffene und Konkrete. — Im übrigen bleibt für den, der die objektivistische Metaphysik des katholischen Denkens nicht teilt, das Unbefriedigende, daß nicht unterschieden wird zwischen dem Hinhören auf den Anspruch der Phänomene selbst und der Explikation von etwas glaubensmäßig Vorgegebenem.

In noch höherem Maße gilt das von Zangerle: hier handelt es sich auf weite Strecken mehr um ein Denken bei Gelegenheit von Dichtung als um ein Denken auf Dichtung hin; und die glaubensmäßigen Vorgegebenheiten, von denen her das Dichterische sich erschließt, werden entfaltet mit einer gegenständlichen Kompaktheit, die auch nicht von der leisesten Entmythisierung angekränkelt ist. So sitzt Zangerle denn auch mit naiver Arroganz im Rate Gottes und macht zum Beispiel demgemäß die gesamte Neuzeit von Renaissance und Reformation bis zu Aufklärung und Romantik indirekt verantwortlich für die nationalsozialistische Häresie. - - Das alles hindert aber keineswegs, daß er ein echtes Verhältnis zum Dichterischen hat und daß er eine Reihe von Zügen erdeutet, die wirklich zum innersten Wesen der Dichtung gehören.

Die Spannweite des Gedankens wird umschrieben durch die einleitende Definition einerseits, der zufolge die Dichtung *symbolisch erhöhte Darstellung der Wirklichkeit im Medium der Sprache* ist, und die abschließende Quintessenz andrerseits: *Der Dichter nimmt teil an der Transfiguration der Welt: er trägt, sich selbst aufhebend, die Erde in den Himmel hinein. Das ist seine vergänglich-unvergängliche Bestimmung.* - - Indem der Dichter wie ein zweiter Adam den Dingen nachschöpferisch ihre Namen gibt, wird sein Werk zur Erinnerung an das Paradies und zur Bürgschaft dafür, daß die gottnahe Schöpfung durch den Sündenfall wohl getrübt, nicht aber bis in den Kern verdorben ist. Der Dichter gestaltet einen Wahrtraum, der die höhere Wirklichkeit in symbolischer Verhüllung enthüllt: das Entscheidende dabei ist, daß er die ihm jeweils begegnende Wirklichkeit durchsichtig macht, ohne sie ihrer sinnlichen Fülle zu berauben. Das Dichtertum als solches bewahrt vor aller relativistischen und naturalistischen Vordergründigkeit, eben weil der Akt des Dichtens selber darin besteht, die Wirklichkeit zurückzuholen in den verborgenen Ursprung und sie zugleich zu bereiten für die kommende Gestalt des neuen Himmels und der neuen Erde. Dieser Grundsinn der Dichtung aber wäre mißverstanden, wenn man ihn meinte ablesen zu können aus den thematischen Inhalten: alles hängt hier vielmehr an der Glaubwürdigkeit der sprachlichen Gestaltung. Die Brücke zwischen der sprachlichen Beglaubigung und dem, was als Vision oder Idee vorschwebt, bildet das Symbol, wie es auf der unbewußten Anwendung des Prinzips der Analogie beruht: die dichterische Symbolik ist eine Weise, den Zusammenhang der Dinge von Gott her transparent zu machen.

Diese Leitgedanken sind eingebettet in eine Reihe von aufschlußreichen Bemerkungen zu einzelnen Dichtergestalten, die in Beziehung gesetzt werden zur geistesgeschichtlichen und heilsgeschichtlichen Situation der Gegenwart: besonders Rilke, Trakl und Kafka erfahren eingehende Würdigung. Darüber hinaus erweist sich Zangerle als ein gründlicher und besonnener Kenner der literar-kritischen und literar-philosophischen Bemühungen unserer Zeit: wie es denn ja überhaupt zu den verheißungsvollen Zeichen dieser Stunde gehört, daß Ästhetik der Dichtung und theologische Metaphysik einander wahrhaft und wirklich begegnen.

Hamburg Johannes Pfeiffer

H. P. H. Teesing, Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte. Groningen, Batavia 1949, J. B. Wolters. 145 S.

Die Überwindung des positivistischen Atomismus durch die Geistesgeschichte, diese für die ganze Literaturwissenschaft revolutionierende Tat, kam vor allem dadurch zustande, daß sich die Forscher mit konzentrierter Energie dem Problem der Epocheneinheit zuwandten. Wenn man bedenkt, daß erst die schärfere Profilierung der aufeinanderfolgenden Perioden die Literaturwissen-

schaft als Geistesgeschichte – und Geschichte überhaupt – konstituierte, so wirkt es einigermaßen überraschend, daß die neue Forschergeneration, die der Erörterung prinzipieller Probleme durchaus nicht abhold war, nur höchst selten die Aufmerksamkeit auf die grundsätzliche Frage nach dem Sinn und Wesen der Periode als solcher hinlenkte. Die mehr als ein Menschenalter nach der Revolution der Literaturwissenschaft erschienene Schrift T.'s ist in Wirklichkeit als ein erster einläßlicher Beitrag zur Lösung der mit der geistesgeschichtlichen Periodisierung verknüpften Probleme zu betrachten. Eine Erörterung der Grundlagen literatur- und geistesgeschichtlicher Methode ist aber angesichts der heutigen deutschen Forschungslage mehr als je eine dringliche Angelegenheit, bemühen sich doch gerade in den letzten Jahren manche, „den Grundpfeiler des immerhin stattlichen Gebäudes der modernen Geistesgeschichte einzureißen" (T. S. 8). Während die klug und vorsichtig wägende Abhandlung T.'s den Kenner deutscher Literaturwissenschaft zu einer erneuten Überprüfung letzter methodischer Voraussetzungen auffordert, bedeutet sie für diejenigen, die noch auf positivistischen Wegen wandern, eine Anregung, sich mit geistesgeschichtlichen Problemen auseinanderzusetzen. Wer sich mit holländischer, schwedischer, dänischer oder norwegischer Literaturgeschichte befaßt hat, wird erfahren haben, welche mühevolle Arbeit erforderlich ist, um Haupt- und Wesenszüge der inneren geistigen Entwicklung zu erkennen. Die deutsche Literaturwissenschaft geistesgeschichtlicher Observanz hat diese Nationalliteraturen sehr stiefmütterlich behandelt, während die nicht-deutsche Forschung an einer Hypertrophie der Einzelperspektiven auf Kosten ganzheitlicher, struktureller Gesichtspunkte leidet. Wenn T. in seinen prinzipiellen Bemühungen um das Periodisierungsproblem vor allem mit deutschen Forschern ins Gespräch tritt, so ist das nicht nur subjektiv durch spezielle Kenntnisse, sondern auch objektiv durch die angedeutete Forschungslage gerechtfertigt, denn die Periodisierungen etwa englischer und französischer Literaturgeschichten zeichnen sich nach T. durch schematisierende und mechanisierende Einfachheit und undifferenzierte Weitmaschigkeit aus. Die Aufgeschlossenheit T.'s den geistesgeschichtlichen Methoden gegenüber macht ihn aber keineswegs blind gegen die Einseitigkeiten und Gefahren dieser Forschungsrichtung. Während Richard M. Meyer („Prinzipien der wissenschaftlichen Periodenbildung", „Euphorion", Bd. VIII, 1901) noch keine Periodisierung nach geistesgeschichtlichen Gesichtspunkten kennt und H. Cysarz („Das Periodenprinzip in der Literaturwissenschaft" in „Philosophie der Literaturwissenschaft" 1930) keine eigentliche Problematik geistesgeschichtlicher Periodik kennt, zeichnet sich T.'s Abhandlung durch eine aus dem Ringen gegensätzlicher Möglichkeiten geborene Reife der Erkenntnis aus. Kennzeichnend für alle drei Abhandlungen ist eine weite Gebiete des Wissens umfassende Belesenheit. Während bei Cysarz die gedankliche Konsequenz des Ideengefüges nur zu oft durch bald geistreich, bald platt-journalistisch formulierte Einfälle aufgelockert wird, zeugt T.'s Buch von einem viel disziplinierteren Denken, obgleich es ihm nicht ganz gelungen ist, das Gewirr der zahlreichen, oft höchst verschiedenartigen Stimmen in gedanklich-kompositioneller Hinsicht zu bewältigen. In der Auseinandersetzung mit den vielen Theorien gerät ferner die eigene Position T.'s bisweilen in ein leises Vibrieren und Oszillieren.

Im ersten Kapitel, „Sinn und Möglichkeit der Periodisierung" betitelt, läßt T. die Gegner (geistes)geschichtlicher Betrachtung, die keineswegs eine geschlossene Phalanx bilden, aufmarschieren. Unter ihnen hebt T. besonders S. Etienne („Défense de la philologie", 1933, 2.Aufl. 1947) hervor, dessen Denken sich, wie der Verfasser mit Recht feststellt, durch „einen beneidenswert naiven Rationalismus" auszeichnet. Überhaupt erfordert es nicht viel dialektischen Scharfsinn, um das Unzulängliche der gegnerischen Argumentation nachzuweisen. T. erkennt den logischen Irrtum, bei Überspringung der geschichtlichen Situation Ziel und Sinn der Literaturwissenschaft auf einmal in dem Prinzip der Individualität und in dem der Universalität suchen zu wollen. Hinzu kommt, daß sowohl eine spezifisch individualistische als auch eine spezifisch universalistische Sicht auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt. Jeder Versuch einer sauberen Grenzziehung zwischen Individualität und Kollektivität muß als Ausdruck eines naiven Erkenntnisoptimismus hingestellt werden (S. 21). Eine Herausarbeitung der universalen, zeitlos

gültigen Werte, die natürlich ernsthafte Bemühungen um das Geschichtlich-Zeitbedingte voraussetzt, unterliegt im höchsten Grade der Gefahr des Scheiterns, stellt es sich doch immer wieder heraus, daß die postulierten Ewigkeitswerte nur als Ausdruck einer beglückenden Begegnung in einer ganz bestimmten geistesgeschichtlichen Situation zu betrachten sind (vgl. T. über Croce S. 26f.). Die Tatsache, daß der Genotypus nur eine Abstraktion ist, während der Phänotypus die geschichtliche Erscheinungsform darstellt, genügt, um noch rückhaltloser als T. die Kräfte des ewigen Werdens und Wandels ins Zentrum zu rücken. Zu den „mehr oder weniger aggressiven Antihistorikern" gesellt sich nach T. (S. 15) auch Karl Viëtor auf Grund der Abhandlung „Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte" (PMLA LX, 1945). Nach unserer Ansicht rechtfertigt diese Abhandlung, die sich auch durch ihren geistigen Rang von den übrigen unterscheidet, nicht eine solche Rubrizierung (auch Viëtors eigene Praxis spricht dagegen). Zugegeben sei nur, daß Viëtors Beitrag durch ein paar nicht ganz konsequente, allzu pessimistische Formulierungen hinsichtlich der Möglichkeiten der Geistesgeschichte überrascht.

Nachdem T. im ersten Kapitel höchst aktuelle Probleme erörtert hat, wagt er sich im zweiten Kapitel in das Niemandsland der Geschichtsphilosophie hinein, um die innere Struktur der Perioden zu untersuchen. T.'s Darlegungen, die nicht im einzelnen besprochen werden können, gehören zum Tiefschürfendsten und Ergiebigsten, was je über das Wesen der Epochenforschung vorgebracht worden ist. T. setzt sich hier nur mit den Ansichten bekannter Gelehrter auseinander, so z. B. mit Simmels Geschichtsphilosophie, Rickerts kulturwissenschaftlichem Begriffssystem und Benno v. Wieses bedeutsamem Beitrag „Zur Kritik des geistesgeschichtlichen Epochebegriffes" (DVjschr. XI, 1933). Da die Wirklichkeit in ihrer ganzen Extensität uns völlig unfaßbar ist, müssen wir von einer Diskontinuität ausgehen, die dann wiederum zur Kontinuität gestaltet werden muß. T. vermeidet dabei jede Hypostasierung und jede Metaphysizierung des Begriffsapparats, ohne in nominalistische Skepsis zu verfallen; er ist z. B. „realistischer" als Benno v. Wiese. Gleichzeitig lehnt er die idealtypischen Verabsolutierungen ab, da sie auf Grund ihrer systematisierenden Tendenzen zwangsläufig entindividualisierend, enthistorisierend wirken. Wenn man bedenkt, welche Begriffsentleerungen die Hochstilisierungen der älteren noch vom Expressionismus beeindruckten Geisteswissenschaft mit sich brachten, so ist das ebenso begrüßenswert wie die Dokumentierung des Wesensunterschiedes des „Geistesorganismus" vom Naturorganismus.

Im dritten Kapitel, über „die Agenzien des geistes- und stilgeschichtlichen Wandels", stellt sich T. die äußerst schwierige Frage nach den Triebkräften des kollektiven Wandels in der Kulturentwicklung und beschwört dadurch eine Unmenge z. T. nicht zu bewältigender Probleme herauf. Da T. erkennt, daß der starre und unhandliche Generationsbegriff die Rätsel der geistesgeschichtlichen Metamorphosen nicht löst, so ist die ausführliche Auseinandersetzung mit den Theorien der Generationsforscher (vgl. z. B. S. 69–72 über Hoppe) und ihren veräußerlichenden, mechanisierenden Tendenzen nicht gerechtfertigt. Die zu abstrakte Höhe, in der sich T. in diesem Kapitel stellenweise bewegt, verläßt er in den gedrängten Erörterungen über literatursoziologische Forschungsmöglichkeiten. Allseitig orientiert, behandelt T. dabei auch die rege anglistische Literatursoziologie; er spürt die Gefahr des Abgleitens in das allzu Konkret-Äußerliche, bemüht sich aber nicht um die Zurückführung des angewendeten Begriffsapparates auf die tieferliegenden geisteswissenschaftlichen Orientierungsbegriffe (etwa „Geschmack" / „Lebensgefühl"). In seinen Bestrebungen, die überindividuellen Triebkräfte von den individuell bedingten Faktoren abzugrenzen, neigt T. – ohne einem reinen Determinismus zu huldigen – zu einer kräftigen Betonung des überpersönlichen Kräftespiels und weist in diesem Zusammenhang auf die Macht der Konventionen hin. Das zur Veranschaulichung gewählte Beispiel, S. B. Liljegrens Werk: „The English Sources of Goethe's Gretchen Tragedy" (1937), ist aber nicht zu billigen. T. hat augenscheinlich nur die ausführliche Rezension Schubels (Helicon I, 1938) benutzt, denn eine Konfrontierung mit der Arbeit Liljegrens würde den Verfasser davon überzeugt haben, daß hier nur zu oft mit rein äußerlichen, aus dem organischen Zusammenhang gerissenen Motivverknüpfungen gearbeitet wird.

Auch im vierten und letzten Kapitel, „Zur Technik der Periodisierung", wird eine Fülle z. T.

sehr fruchtbarer Fragen aufgeworfen, obgleich T. manche in der deutschen Literaturwissenschaft überholten Ansichten viel summarischer hätte erledigen können, so z. B. Cazamians bipolares Entwicklungsschema ebenso wie die vielen mehr oder weniger dilettantisch-spekulativen, schematisierenden Periodizitätslehren, seien sie nun biologistisch oder geistig-expressionistisch orientiert. Die in dieser Hinsicht schlimmsten Auswüchse teilt T. freilich nur anhangsweise mit, sozusagen als artiges Nachspiel.

Daß die geistesgeschichtliche Forschung ihre Hauptanliegen in der Exegese des Kunstwerkes beinahe völlig ignorierte, und daß sie es dagegen in der Kunst des subjektiven Arrangierens und Generalisierens sehr weit brachte, sind uns längst vertraute Tatsachen. Das umfangreiche Sündenregister der Geistesgeschichtler wird aber von ihren Verdiensten in vollem Maße aufgewogen (weshalb auch jede Möglichkeit einer Rückkehr zum rein positivistischen Biographismus mit seinem kümmerlichen Aneinanderreihen von Lebensdaten und Werken ausgeschlossen ist). Hervorgehoben sei auch, daß manche Fehlleistungen der Geistesgeschichte jedenfalls die zugrunde liegende Anschauung von dem Wirken und Weben des „Zeitgeistes" beglaubigen. Die Entwicklung der Epochenauffassung von der ruhig-progressiven Evolutionstheorie des bürgerlichen Zeitalters – R. M. Meyer sieht vor allem die Stetigkeit – bis zu den Thesis-Antithesis-Theorien der älteren Geistesgeschichte registriert zugleich die Kurve des Lebensrhythmus. Das von dem Antihistoriker K. May (vgl. T. S. 15) angeführte Argument „der paradoxen Selbstauflösung des Prinzips der Geschichtlichkeit" in der politisch gegängelten Wissenschaft müßte doch logischerweise als eine Aufforderung zur Rückkehr zur echten Geschichtlichkeit aufgefaßt werden.

Über die Richtlinien einer solchen Literaturwissenschaft, die kein wertvolles Erbe über Bord wirft, läßt sich in aller Kürze folgendes andeuten. Selbstverständlich ist „eine Verlagerung des Schwergewichts nach der Seite der Formbetrachtung hin" (T. S. 125). Da die Stilanalyse, wie T. feststellt, zur Mikroskopie neigt, sei in diesem Zusammenhang auf den Gattungsstil und seine bisher noch sehr vernachlässigten Forschungsmöglichkeiten hingewiesen, denn hier sind Formales und Epochales eng verkettet. T. befürwortet ferner eine Differenzierung und Individualisierung in der Epochenforschung, indem aprioristische Kategorien und biologistische Analogien vermieden werden und die konkrete Einzeldichtung gehörig berücksichtigt wird. Nur vereinzelt veranschaulicht T. seine theoretischen Ausführungen durch praktische Beispiele, und diese sind nicht alle gleich glücklich (vgl. S. 31). Nach unserer Ansicht genügt es nicht, die „Periode" in ihrer Einmaligkeit und Unvertauschbarkeit durch scharfe Abgrenzung von „Periodizität" zu sichern, denn der Begriff „Periode" ist als solcher irreführend, da er eine zeitliche Einheitlichkeit voraussetzt, die der Wirklichkeit der letzten Jahrhunderte nicht entspricht. Aufgabe einer stärker differenzierenden geistesgeschichtlichen Forschung ist es, das hauptsächlich soziologisch bedingte Neben- und Ineinander der polaren Strömungen und Geisteshaltungen zu erfassen (das höfisch-antihöfische Kräftespiel des Barocks, die bürgerlich-höfische Gegensätzlichkeit der Aufklärung, die bürgerlich-überbürgerliche Symbiose der Goethezeit usw.). T., der insbesondere auf dem Gebiete der Rokokodichtung gearbeitet hat (und gewiß imstande wäre, die immer noch ausstehende Geschichte der deutschen Rokokodichtung zu schreiben), streift das Problem des Ineinandergreifens, erkennt es aber nicht in seiner ganzen Tragweite. International orientierte Periodisierungen lehnt T. mit Hinweis auf van Tieghems grobe Vereinfachungen ab. Unter sorgfältiger Vermeidung kühner globaler Synthesen wäre es aber doch möglich, Sinn- und Wesenszusammenhängen über Nationalliteraturen hinweg nachzugehen: beispielsweise sei hier als eine methodisch noch verantwortliche Aufgabe das Problem einer Untersuchung der Strukturverwandtschaft der bürgerlichen Dichtung in der Schweiz, Holland, Dänemark samt ausgedehnten deutschen Gebieten zur Zeit der deutschen Klassik und Romantik aufgeworfen. Uns will es bedünken, daß die Möglichkeiten geistesgeschichtlicher Erforschung noch lange nicht erschöpft sind, und daß eine Verfeinerung der methodischen Sicherheit in der Erfassung strukturierter Einheiten ohne grobe subjektive Verabsolutierungen sehr wohl möglich ist, während auf dem Gebiet der neuen normativen Literaturwissenschaft schon abschreckende Beispiele kühnster Generalisierungen vorliegen.

Manche von T. angeregte, über den Bereich der Literaturwissenschaft hinausweisende Fragestellung, etwa den Entwicklungs-Parallelismus der verschiedenen Geistes- und Kultursektoren betreffend, kann hier nicht erörtert werden. Hervorgehoben sei dagegen, daß T.'s Abhandlung auch in sprachlicher Hinsicht einen sehr erfreulichen Eindruck macht. Für einen vereinzelten Batavismus („drie" statt „drei") trägt gewiß der Setzer die Schuld.

Aarhus Erik Lunding

Richard Newald, Humanitas, Humanismus, Humanität. Essen 1947, Verlag Dr. Hans v. Chamier. 114 S.

Dem Buch fehlt ein Vorwort, das uns seinen Zweck angäbe. Zwar zeigt der Autor die Hauptlinien der Gliederung, wenn er (S. 99) von dem „Blick in die Vergangenheit" spricht, „aus dem wir durch die Erkenntnis der Erscheinungsformen Klarheit über das Wesen des Humanismus zu gewinnen suchten", weiter von dem kritischen „Streiflicht, mit dem wir die geistige Lage der Gegenwart flüchtig überstreuten", und daß uns beides „zu Fragen an die Zukunft" führt. Drei entsprechende Abschnitte – historischer Rückblick, Zeitkritik und Behandlung von Zukunftsfragen – sind auch deutlich unterschieden; es bleibt aber am Ende der Lektüre die Frage offen, welche Absichten den Vf. bei der Abfassung seiner Schrift leiteten. Haben wir es mit einer wissenschaftlichen Darstellung zu tun, so ist der Ertrag sehr bescheiden. Etwas Neues erfahren wir nicht, und wirklich Greifbares findet sich nur selten, allzuoft noch dazu in Form von Zitaten. Manche Stellen jedoch (z. B. S. 100–101) könnten den Gedanken nahelegen, es handle sich um eine Bekenntnisschrift, und vielleicht kommen wir mit dieser Vermutung der wahren Meinung des Autors am nächsten. Dann wäre eine kritische Auseinandersetzung höchst unangebracht. Es seien daher an dieser Stelle nur einige Anmerkungen zu dem historisch-deskriptiven Teil des Buches zusammengestellt.

Der unscharfe Charakter der Aussagen soll an einem Beispiel gezeigt werden. Auf S. 82 schließt ein längerer Abschnitt über die Situation im 19. Jhdt.: „Zwar ist die Beobachtung der Einzelheiten . . . bedeutsam verfeinert worden, aber gerade dadurch wurden die Zusammenhänge innerhalb der Einheit eines Organismus in einem Kunstwerk oder in einer geistigen Schöpfung zerrissen. Der Blick des Beobachters richtete sich zu sehr auf die Einzelheiten und nicht auf das Ganze." Es ist wohl die Sichtweise des Positivismus gemeint, aber warum nicht in einer so knappen Skizze einmal einen -ismus verwenden und dadurch die Dinge mit scharfen Konturen versehen? – Noch dunkler bleibt der Sinn einer anderen Stelle des gleichen Absatzes, wo man verschiedener Meinung sein kann, wer „jene" sind, „welche sich so selbstbewußt auf den Geist beriefen" (S. 80). Die Tatsache, daß daneben von dem „mechanisierten Gedankenspiel mit den polaren Gegensätzen, mit These und Antithese" die Rede ist, mag dem Vf. als ausreichender Hinweis auf Hegel und die Hegelianer erschienen sein. Ganz abgesehen davon, daß auch bei bereitwilligstem Eingehen auf die Vorliebe des Autors für eine leise andeutende Darstellungsweise hier der Phantasie des Lesers allzu großer Spielraum bleibt, sei die Frage erlaubt, ob nicht ein einfaches Nennen der Personen und historischen Bewegungen bei ihren geläufigen Namen Vorteile bietet, deren sich ein Verfasser nicht so leichten Herzens begeben sollte, selbst wenn das Historische nur den Ausgangspunkt für eine Wesensschau bildet.

Die historische Skizze (S. 7–86) gibt keine lückenlose Geschichte des Humanismus. N. beschäftigt sich nur mit den drei im Titel der Schrift genannten Hauptstufen der Entwicklung. Unter „Humanitas" versteht er den griechisch-römischen Ursprung, unter „Humanismus" im engeren Sinne die geistige Erneuerungsbewegung der beginnenden Neuzeit, und mit „Humanität" ist schließlich, Herderschem Wortgebrauch folgend, die Epoche der deutschen Klassik und des Idealismus bezeichnet. Der Vf. selbst bemerkt, daß sein Verfahren einer generalisierenden und eklektischen Darstellung die „Gefahr einer Schematisierung" heraufbeschwört (S. 19), und er ist

dieser Gefahr nicht entgangen. Er kennt den Grund dafür, sagt er doch selbst: „Das Wesen des Humanismus bringt es mit sich, ja bedingt es gleichsam, daß er nicht von festen Formen getragen wird oder über ganz bestimmte Ausdrucksmittel verfügt" (S. 19). Das ist es eben: der Humanismus existiert nur in seinen Trägern und läßt sich nur definieren als die gestaltete Eigenart in Leben und Werk des Humanisten. Der Humanismus selbst ist nichts als die bloße Möglichkeit einer bestimmten Lebensform, der nur allgemeinste Prädikate wie Toleranz, Philanthropie, Bildung, Beherrschung und Pflege der (u. U. klassischen) Sprachen, aber auch Eleganz, Witz und Urbanität in verschiedener Akzentuierung und mit wechselnder Intensität zukommen. Diese Möglichkeit verwirklicht sich im Laufe der Geschichte auf mannigfaltige Weise, und wenn man auch an manchen Stellen, von kleineren Differenzen in der persönlichen Prägung des Humanismus absehend, ohne Schaden für die Prägnanz des Bildes die Haltung ganzer Humanisten-Gruppen zusammenfassend behandeln kann, darf doch eine solche Abstraktion nicht über eine gewisse Grenze hinaus getrieben werden. So erscheint es als eine unerlaubte Vereinfachung, wenn die Entwicklung in der Spätantike kurzerhand als die Prägung des Begriffes „christlicher Humanismus oder humanistisches Christentum" durch die „humanistischen Kirchenväter" beschrieben wird (S. 21) oder von der Humanitas konstatiert wird, ihr Schicksal sei im wesentlichen bestimmt „durch ihr Verhältnis zum Christentum" (S. 19). Es kann nicht befriedigen, auch nicht in einer Wesensschau, wenn als Vertreter der Humanität im 18. Jhdt. nur Herder („der Vertreter der obersten Kirchenbehörde in Weimar", S. 42) und Humboldt auftreten, während Lessing, Goethe, Schiller, Kant, um nur einige Namen zu nennen, kaum anhangsweise erscheinen. Sehr ungerecht sind die verallgemeinernden Urteile über das vorklassische 18. Jhdt., wo weder in der „eisigen Kälte der Verstandesklarheit" noch in der „tränenfeuchten Treibhausluft der Empfindsamkeit" wahrer Humanismus zu finden sei (S. 31f.). Am ärgsten ergeht es dem 19. Jhdt., das an allem Unglück der Gegenwart schuld ist[1].

Handelt es sich hier nur um die einseitige Betonung ganz bestimmter Erscheinungen, so sind doch auch einzelne Irrtümer anzumerken. Was über die Entsprechung von humanitas und παιδεία gesagt ist (S. 11), bedarf dringend der Korrektur, wie überhaupt die Darstellung der griechischen Ursprünge des Humanismus[2]. Bei den Römern ist, charakteristisch genug, nur von Cicero, Varro und Seneca die Rede. Jenes beruhmte *homo sum, humani nil a me alienum puto*, von N. fälschlich dem Seneca zugeschrieben (S. 14), ist dort (ep. 95, 53) nur Zitat aus dem *Heautontimorumenos* des Terenz (v. 77 Lindsay). Wäre der Vf. der Bedeutung der vox, speziell des Terenz, für seine Zwecke weiter nachgegangen, so hätte er vermutlich der hellenistischen Kultur einen größeren Einfluß auf die Entwicklung des römischen Humanismus zugeschrieben und diesen römischen Humanismus mit seiner Überwindung des nationalen Gegensatzes (bei den Griechen: Hellene – Barbar) nicht einfach als selbstverständliches Erbteil der „römischen Geburtsaristokratie" angesprochen (S. 13)[3].

[1] Vgl. etwa S. 59f., S. 63, S. 69 (es ist vom „unechten Humanismus" die Rede: „Eines der Merkmale für diesen ist es, daß das Symposion zum Stammtisch hinabsinkt und die ritterliche Tafelrunde über die mönchische Gemeinschaft gestellt wird"), S. 77, S. 78 (im „unbefriedigten Zeitalter des Vormärz . . . lebt nun die arkadische Landschaft und Schäferwelt in geistigen Bezirken wieder auf" – Biedermeier?), S. 91, S. 93f., S. 95.

[2] N. behandelt nur den Gegensatz Hellene – Barbar. – Zu dem ganzen Fragenkomplex, auch zum folgenden, vgl. die Rezension zu Werner Jaegers Παιδεία von Bruno Snell, GGA 197, 1935, S. 329–353; ferner Bruno Snell, Die Entdeckung der Menschlichkeit und unsere Stellung zu den Griechen, jetzt in: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg, 2. Aufl., 1948, S. 235–251 und Friedrich Klingner, Humanität und Humanitas, in: Beiträge zur geistigen Überlieferung, Godesberg 1947, S. 1–52.

[3] Ob man angesichts eines Mannes wie des älteren Cato wirklich uneingeschränkt sagen kann (der zur Weltherrschaft berufene Römer streifte) „die Begrenzung, welcher dieser griechischen Vorstellung (sc. dem Gegensatz Hellene – Barbar) anhaftet, ab und gab ihm jene Weite, die für manche spätere Zeit ganz unverständlich ist" – Der entscheidende Vorgang, der Einstrom des Hellenismus, ist bei N. in einem Nebensatz abgetan: (die römische Geburtsaristokratie,) „welche die griechische Bildung in sich aufgenommen hatte".

N. nimmt die Nachteile in Kauf, die einer solchen Schematisierung entspringen, weil anders die großen Ideen nicht zu fassen seien, „welche das Abendland im Laufe seiner . . . Geschichte begleiten" (S. 19). Es zeigt sich aber das, was wir schon andeuteten, daß sich nämlich diese Ideen, abgelöst von allem Konkreten, jeder Fixierung entziehen, und es treten lange Inhaltsbeschreibungen an die Stelle klarer Definitionen[4]. Als Subjekt zu den verschiedenen Tätigkeiten und Fähigkeiten, die da aufgezählt werden, erscheinen Humanitas (S. 16f.) oder Humanismus (S. 67, 69, 71). Die Personifikation dieser Abstrakta geht so weit, daß geradezu von dem Glauben an die Humanitas die Rede ist: der Gläubige „ruft sie aus den überirdischen Regionen herbei" (S. 109). Der Humanismus ist unfehlbar. Wo es einmal zu mangelhafter Bewältigung der Wirklichkeit durch den Humanisten kommt, kann das „keineswegs als ein Versagen des Humanismus bezeichnet werden" (S. 64). – Die unscharfe Definition bedingt es, daß dem Wirkungsbereich der Humanitas, des Humanismus und der Humanität überhaupt keine Grenzen mehr gesetzt sind. Kataloge wie der auf S. 16f. erwecken die Vorstellung, der Humanismus[5] sei das Gute schlechthin und das Antihumanistische als seine Negation das Böse in der Welt. Für die wissenschaftliche Erforschung des Humanismus ist damit nichts gewonnen.

Humanitas, Humanismus und Humanität stehen, das ist ein – wohl von Werner Jaeger angeregter – Grundgedanke des Buches, in engster Beziehung zur Bildungsgeschichte. Gewiß lassen sich mit dieser Voraussetzung förderliche Aussagen über das Wesen des Humanismus machen, aber auch in diesem Fall ist der Haupteinwand gegen Werner Jaegers Παιδεία zu erneuern, daß nämlich pädagogische Absicht und pädagogische Wirkung zweierlei sind: eine Scheidung, die angesichts der großen Werke des abendländischen Humanismus (bei der Weite des Begriffes fällt z. B. auch die deutsche Klassik darunter) genau so berechtigt ist wie etwa Pindar gegenüber[6]. Es ist vielleicht sogar der Gedanke nicht ganz abwegig, die Hauptvertreter der klassischen Dichtung fehlten gerade deshalb, weil sich an ihnen die Konstruktion einer von allen „humanistischen Erscheinungsformen" erstrebten „Verwirklichung von Bildungsidealen" (S. 67) nicht als zureichender Maßstab aufweisen ließ.

Bei dieser Sicht der Dinge verwundert es nicht, wenn N. meint, Geschichte des Humanismus sei gleichbedeutend mit „Bildungsgeschichte des Abendlandes" (S. 8). Es sei nicht bestritten, daß eine solche Geschichte, wird sie jemals geschrieben, Wichtiges, sogar Entscheidendes zur Erkenntnis der historischen Formen des Humanismus beitragen könnte, allein eine volle Identität besteht nicht zwischen beiden Aufgaben. Während die Grenzen einer Bildungsgeschichte durch die Bindung an den – wie auch immer definierten – Begriff 'Bildung' gezogen sind, sollte bei einer historischen Darstellung des Humanismus eine derartige Begrenzung fehlen: die Gestalt der großen Humanisten und humanistischen Zeitalter sollte dargestellt werden, gesehen als die Summe dessen, was in Leben und Werk Form gewonnen hat, ohne Rücksicht darauf, ob es gerade Bildungs-Gesichtspunkte sind, die fruchtbaren Einblick in die Phänomene geben. Oder mit anderen Worten, wenn *Iphigenie* und *Tasso* als „zeitloses Ideal der Bildung und Sittlichkeit" aufgefaßt werden (S. 33), so ist damit sicher Wesentliches über beide Werke gesagt worden, aber das Wesentliche?[7] Es gilt für den Erforscher des Humanismus mutatis mutandis jener Satz Bruno

[4] Man vergleiche nur den Absatz S. 16f. über die Humanitas. Ihr werden in langer Reihe alle erdenklichen Inhalte zugeschrieben, ohne daß doch eine deutliche Vorstellung beim Leser hervorgerufen würde.

[5] Der Terminus hier in seiner weitesten Bedeutung gebraucht, die Summe dessen, was N. in seinem Buch darstellt. Er selbst verwendet hier 'Humanitas' in diesem umfassenden Sinne.

[6] Vgl. Snell, GGA 1935, S. 329–353, besonders S. 342–344.

[7] Es sei, um die äußerste Möglichkeit zu nennen, an die moderne Hölderlin-Interpretation erinnert. Hölderlins Entwicklung vollzieht sich in fruchtbarer Begegnung mit der Antike. Er gehört also in die Tradition des deutschen Humanismus hinein. Aber welchen Sinn könnte es haben, wenn man nach angemessener Erfassung strebt, das Verständnis auf die Hypothese einer Verwirklichung von 'Bildungsidealen' zu gründen, wollte man den Begriff nicht ins Sinnlose erweitern?

Snells über den Kerngedanken der Jaegerschen Παιδεία: „Es ist der Fluch alles Pädagogischen, daß es aus sich heraus kein Ziel und keinen Inhalt setzen kann; wer das 'Bildende' oder 'Formende' in die Mitte rückt, verliert das Sachliche aus den Augen" (S. 336).

Abgesehen davon, ob die behauptete Identität von Bildungsgeschichte und Geschichte des Humanismus zu beweisen ist oder nicht, so erweckt die Meinung des Vf. stärkste Bedenken, „erst in einer solchen (sc. Bildungsgeschichte) bekämen die hier gebotenen Ausführungen einen Hintergrund" (S. 8). Sind da nicht die Verhältnisse auf den Kopf gestellt? Der künftigen Darstellung kann doch nicht im voraus die Eigenschaft zugeschrieben werden, sie werde die postulierten Zusammenhänge bestätigen. (Oder wie ist 'Hintergrund' hier zu verstehen?) Die Tatsache, daß „auf lange Strecken überhaupt noch keine Vorarbeiten geleistet sind" (S. 8), hätte den Vf. vor der Inangriffnahme des riesigen und mit unseren heutigen Mitteln überhaupt nicht zu bewältigenden Themas warnen sollen.

Das Ergebnis der historischen Untersuchung ist es, „daß für unsere Tage der sogenannte erneuerte oder dritte Humanismus, wie ihn Werner Jaeger geprägt hat, maßgebend sein sollte" (S. 90), eine Schlußfolgerung, die zwar nicht unerwartet kommt, sich als logische Konsequenz aber nur aus den von Jaegerschen Ideen bestimmten Ausführungen des Vf. ergibt. N. macht sich die Sache sehr leicht, wenn er nur Hans Drexler als den Gegner des Jaegerschen Programms nennt. Andere, deren Argumente auch nach dem Kriege nicht mit einem Federstrich zu erledigen sind, haben schon früher ernstliche Bedenken angemeldet. Es ist müßig, die alte Streitfrage zu erneuern; ich zitiere nur aus der schon mehrfach erwähnten Rezension Bruno Snells die Schlußsätze, die sinngemäß auch Newalds Versuch gegenüber am Platze sind: „Uns Philologen ist nicht die Aufgabe gesetzt, einen neuen Humanismus zu schaffen, denn wir können nicht mehr tun, als das Griechentum wahrhaft und rein zu erforschen und darzustellen. Daß es auch für uns noch Wert besitzt, glauben wir, und wir werden das Unsere tun, diesen Wert zur Geltung zu bringen; aber ob es nötig oder förderlich ist, daß wir dazu eigene Theorien und Programme schaffen, wird manchem Philologen zweifelhaft sein" (S. 353).

Hamburg Karl Stackmann

Klaus Dockhorn, Die Rhetorik als Quelle des vorromantischen Irrationalismus in der Literatur- und Geistesgeschichte. (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, philologisch-historische Klasse, Jahrgang 1949, Nr. 5.)

D. denkt sich seine Schrift als Prolegomena zu einer umfassenderen Arbeit über die Rhetorik, ihren Zusammenhang mit der Geschichte des ästhetischen Problems und ihre Bedeutung für die Literatur- und Geistesgeschichte (S. 111). Seine Thesen scheinen Beachtung zu verdienen und ertragreiche Aufschlüsse für die Zukunft zu versprechen. Sie sind allerdings, besonders was die deutsche Literatur angeht, einstweilen nicht viel mehr als ein Versprechen, da der Vf. die Richtigkeit und Tragweite seiner Entdeckungen zur Hauptsache an Wordsworth exemplifiziert. Man möchte wünschen, er werde sich, obgleich der Fachrichtung nach Anglist, auch der von ihm angedeuteten Probleme der deutschen Literaturgeschichte des 18. Jhdts. weiter annehmen, nicht zum wenigsten deshalb, weil er von ihrer Behandlung Aufhellung darüber erwartet, „wie sehr die deutsche Literatur in der Kontinuität der abendländischen Entwicklung steht" (S. 110).

D. geht von der πάθος-ἦθος-Lehre der antiken Rhetorik aus und schafft sich zunächst durch die Interpretation einiger (recht geschickt ausgewählter) Stellen, hauptsächlich aus der Rhetorik

des Aristoteles, der Schrift περὶ ὕψους[1], sowie aus den rhetorischen Abhandlungen Ciceros und Quintilians, einen Überblick über das, was als *consensus omnium* in diesem Punkt für die rhetorische Tradition zu gelten hat. D. h. er geht den umgekehrten Weg, den der klassische Philologe einschlagen würde, dessen Aufgabe darin bestehen müßte, die Differenzen in der Theorie der einzelnen Autoren und ihrer Gewährsleute aufzudecken und möglichst zu erklären[2]. Gegen diese Methode ist nichts einzuwenden, weil hier von der Nachwirkung der Rhetorik, in dem von D. gemeinten Zeitraum also praktisch des Aristoteles, Pseudo-Longin, Cicero und Quintilian, die Rede ist und in diesem Zusammenhang, jedenfalls im Sinne einer Orientierung schaffenden Arbeitshypothese, das Rechnen mit so vereinfachten Formeln nicht auf grundsätzliche Bedenken stößt.

Der Vf. zeigt zunächst, wie in dem Schema πάθος-ἦθος-πρᾶγμα (u. ä.) der Rhetorik des Aristoteles der Keim für die πάθος-ἦθος-Lehre der späteren Rhetorik liegt[3]. Es ist wichtig, daß Aristoteles die ursprüngliche Konzeption des Begriffes ἦθος zugunsten einer neuen aufgibt: bezeichnete ἦθος zunächst die im Charakter des Redners selbst erforderlichen Voraussetzungen für einen oratorischen Erfolg, seine „Verläßlichkeit" (S. 112), so geht der Begriff später eine enge Verbindung mit πάθος ein, dem es geradezu untergeordnet wird. Beide Termini sind doppelt anwendbar, sie meinen sowohl die Eigenschaften der vom Rhetor dargestellten Personen als auch die, im Wege „gefühlten Wiedererkennens" (S. 113) bewirkte Einstimmung der Zuhörer. Durch πάθος der Darstellung wird leidenschaftliche Erregung, durch ἦθος „gelassene Gemütsemotion" (S. 113) hervorgerufen. Zwischen πρᾶγμα einerseits als der sachlichen Beweisführung und ἦθος-πάθος anderseits als den Mitteln zur Erzeugung einer zweckdienlichen Stimmung verläuft daher eine Grenze, nach D. die Scheidelinie zwischen der rationalen und der irrationalen[1] Komponente eines nach rhetorischer Theorie gebauten Werkes.

Fortwirken und Ausgestaltung dieser Theorie in der römischen Rhetorik hat D. deutlich dargelegt. *Persuadere* ist Hauptanliegen der römischen Rhetoren, *conciliare* (durch *mores* = ἤθη) und *movere* (durch *affectus* = πάθη) sind ihre Wirkungsmittel, hinter denen das *probare* (durch *res* =

[1] Der Vf. hält immer noch Longinus für den Autor der Schrift, eine Meinung, die sich seit langem als falsch erwiesen hat (vgl. zur Verfasserfrage etwa Aulitzky, RE 13, 1927, Sp. 1405 f. und Sp. 1415–1423). – Auch sonst ist der philologische Unterbau dieses ersten Teiles nicht immer so sicher, wie er sein könnte. Namentlich die Zitate sind nicht alle zuverlässig. Bei verkürzten Zitaten sind die Auslassungen nicht gekennzeichnet (vgl. etwa auf S. 124 die Stelle aus Quintilian, *inst. orat.* VI, 2, 13–17, bei der ein größeres Stück am Anfang unterdrückt ist. – Das *erit* in dem Satze ἦθος..... *id erit quod . . . bonitate commendabitur* hätte selbst bei der üblichen Verwendung von Punkten zur Bezeichnung einer Auslassung nicht fehlen dürfen). – Bedauerlich oft finden sich Abweichungen vom Originaltexte, die nicht darauf zurückzuführen sind, daß der Vf. nach anderen Ausgaben zitiert, als der Rez. sie zur Kollation benutzte. (Für künftige Arbeiten ist eine Angabe der benutzten Ausgaben dringend erwünscht.)

Ich führe einige derartige Fehler an. Es ist zu lesen: S. 114, Z. 4 v. u. *naturas* statt *natures;* S. 125, Z. 1 v. o. *videantur* statt *videanter; hominumque* statt *hominum;* S. 126, Z. 8 v. u. *dominatur* statt *dominetur;* Z. 5 v. u. *cuique* statt *quique;* Z. 2 v. u. *remittunt* statt *remittant;* Z. 1 v. u. *solet* statt *volet;* S. 133, Z. 8 v. o. *sine* statt *sone.* Ferner in Anm. 31 περὶ ὕψους statt περιολπους. Schließlich ist der Name auf S. 149 *Weise* zu schreiben, nicht *Waise.* Die richtige Form findet sich in Anm. 124, wo das Zitat zu vervollständigen ist: GRM 22. 1934. S. 339.

[2] Als lehrreiches Beispiel einer neueren Untersuchung auf diesem Gebiet sei etwa genannt Wolf Steidle, Untersuchungen zur Ars poetica des Horaz. Würzburg-Aumühle 1939. – Den besten modernen Überblick vermittelt der Artikel 'Rhetorik' von Wilhelm Kroll, RE Suppl. VII, 1940, Sp. 1039–1138.

[3] D. zeigt richtig, wie die Behandlung des πρᾶγμα, die sachliche Grundlage der Beweisführung (*probare* bei den Römern), in den Lehrbüchern der ganz auf Erzielung emotionaler Wirkung eingestellten späteren Rhetorik nur einen untergeordneten Platz einnimmt. Wir übergehen die gesamte πρᾶγμα-Lehre daher in dieser kurzen Anzeige.

[1] Der Vf. verwendet hier allerdings noch den Ausdruck 'emotional' (S. 113). Da an dieser Stelle aber der Keim für seine These liegt, der Irrationalismus des 18. Jhdts. sei aus der πάθος-ἦθος-Lehre der Rhetorik zu verstehen, erlaube ich mir diesen Vorgriff auf Späteres.

πράγματα) stark zurücktritt. Im Zusammenhang damit entwickelt sich die rhetorische Stillehre, die jedem dieser Bereiche eine besondere Stilart zuschreibt, dem *probare* das *genus tenue*, dem *conciliare* das *genus floridum* und dem *movere* das *genus grave*[5].

Ἦθος und πάθος sind einzig vom Emotionalen, vom Grad der Erregung her unterschieden. (Sehr instruktiv ist auf S. 118f. das Zitat aus der Schrift περὶ ὕψους mit Sulzers Unsicherheit in diesem Punkt kontrastiert.) Dabei meint dann πάθος die großen Leidenschaften und ἦθος das „Gewöhnt-Menschliche, Allzumenschliche" (S. 118). Von solchen Ansatzpunkten her ergibt sich eine Vermischung „mit dem stoischen Wertschematismus" (S. 120); mit der *magnitudo animi* wird das πάθος, mit den *res humanae* das ἦθος in Beziehung gebracht (wobei πάθος und ἦθος in diesem Referat stellvertretend für die im Vorhergehenden nur knapp skizzierten Bedeutungsebenen der beiden Termini stehen mögen). Dabei ergibt sich eine neue Wertakzentuierung: unter dem Aspekt stoischer Tugendlehre gesehen, wandelt sich πάθος, eigentlich *perturbatio animi*, zur *elatio animi*, und ἦθος gilt in dieser Sicht als Entsprechung dessen, was unter *res humanae* in der Lehre der Stoiker zu begreifen ist. (Da sich alle Wertschätzung auf die *magnitudo animi* sammelt, sind *res humanae* vor allem negativ bestimmt als nicht dazugehörig. D. gibt auf S. 121 eine Reihe von Inhaltsbestimmungen.) Hier treten denn auch die Werturteile auf, denen nach D. für die ästhetischen Lehren des 18. Jhdts. eine so entscheidende Bedeutung zukommt: πάθος erscheint als *admirabile*, ἦθος als *iucundum*. Der Vf. sucht in solchen und ähnlichen Gegensatzpaaren die Wurzel „für die Ästhetik des 'Schönen' und 'Erhabenen', die dann als 'Anmut' und 'Würde' die Diskussion des 18. Jhdts. beherrschen" (S. 118). Es scheint richtig, daß hier eine neue Möglichkeit zur entstehungsgeschichtlichen Analyse der Ästhetik des 18. Jhdts. erschlossen wird. Es bedarf aber einer gründlichen Neubehandlung der deutschen Ästhetik vom Barock bis zur Klassik, ehe sich über die Reichweite der D.schen Entdeckungen abschließend urteilen läßt.

Der Vf. selbst rechnet mit einer außerordentlichen Wirkung solcher aus der Rhetorik entnommenen Konzeptionen. Daran lassen seine Äußerungen über Lessing (S. 140f.) und Schiller (S. 144 u. ö.) keinen Zweifel. Von Einzelheiten abgesehen ist seine Grundposition folgende: die rhetorische Theorie bot zahlreiche Möglichkeiten zur Auslegung der πάθος-ἦθος-Formel, die noch erweitert wurden durch ihre Ausdehnung auf den Gattungsunterschied von Tragödie und Komödie. Die Barock-Ästhetik folgt weitgehend der stoischen Auffassung mit ihrer eindeutigen Bevorzugung von πάθος-*magnitudo animi*-*admiratio*, aus der sich Inhalt, Stil und Gehalt der Barocktragödie erklären. Die Gegenbewegung im 18. Jhdt. (Lessing) läßt sich dann als ein Rückgriff auf die von stoischer Wertlehre freien Teile der rhetorischen Theorie verstehen, wo man eine nichtwertende Behandlung von πάθος und ἦθος fand und daher dem ἦθος (damit u. a. dem bürgerlichen Element im Trauerspiel) eine gerechtere Beurteilung zuteil werden lassen konnte. Als Ergebnis einer solchen auf Wirkungsästhetik gegründeten Sicht der Dinge erhofft D. sich „die Gewinnung der Kategorien für die Gliederung der Geistesgeschichte" (S. 149). Er wendet sich betont gegen die verschiedenen Versuche der „Gesetzgeber der Forschung"[6], das Problem des vorromantischen Irrationalismus aus heteronomen Quellen zu erklären, und wirft ihnen vor, sie hätten „die der Literarästhetik homonomen Traditionen, nämlich die Rhetorik mit ihrem Sprößling Poetik, außer acht gelassen" (S. 109).

Hier sind verschiedene Bedenken geltend zu machen. Zunächst enthalten die einzelnen rhetorischen und poetischen Theorien nur die Summe des Wissens der eigenen Zeit über das Wesen der Dichtung. Die Barockforschung hat eindeutig gezeigt, daß dieses Wissen sich immer nur auf Teil-

[5] Die neueste Zusammenstellung über die drei Stilarten, wo zugleich ein Einblick in die zahlreichen Abweichungen in der Terminologie vermittelt wird, die wir hier übergehen, findet sich bei Leonid Arbusow, Colores Rhetorici, Göttingen 1948, S. 15–17.

[6] Eine recht unglücklich gewählte Bezeichnung. Gemeint sind (in verschiedene Gruppen geordnet): Dilthey, Walzel, Cassirer, Strich, Pongs, Unger, Obenauer, Kluckhohn, Koch, Petsch, Petersen, Wieser, Troeltsch, Schöffler, Nadler, Kindermann, Rehm, v. Stein, Braitmaier, Glunz.

bereiche des Gesamtphänomens und gewöhnlich auf die oberflächlichen Schichten, die technisch-handwerkliche Seite der Produktion, beschränkt. Das bestätigt sich auch da, wo eine Untersuchung bewußt von der rhetorischen Theorie ausgeht, also unter Verzicht auf 'heteronome' Maßstäbe den Bezirk abgrenzt, der auf diese Weise zu beschreiben ist[7]. Der Wert dieser Theorien für die wissenschaftliche Erkenntnis der Dichtung einer Epoche wird immer problematisch bleiben. Allzuvieles, was sich dem Blick des modernen Forschers wie selbstverständlich enthüllt, ist der Aufmerksamkeit der Zeitgenossen (u. U. auch des reflektierenden Dichters selbst) entgangen. Schon unter solchen Gesichtspunkten kann man zweifeln, ob hier der literarischen Tradition homonome Kategorien entwickelt werden. Sie sind es nur in dem Grade, als sie sich zur fruchtbaren Erschließung der Dichtung tauglich erweisen, d. h. eine autonome Literaturwissenschaft wird ihnen gegenüber genau so kritisch verfahren müssen, wie den 'heteronomen' Kategorien gegenüber. Wir gestehen offen, daß wir die Frage 'homonom' oder 'heteronom' am liebsten nur unter dem Gesichtspunkt der Tauglichkeit für unsere Arbeit entschieden und die 'heteronomen' Kategorien, soweit sie zu tragfähigen Ergebnissen führen, weiterhin in die Dichtungsgeschichte und ihre Periodisierung einbezogen sehen möchten. Die rhetorische Theorie selbst ist übrigens, wie der von D. so nachdrücklich hervorgehobene Einstrom stoischen Gutes zeigt, 'heteronomen' Einflüssen ausgesetzt gewesen.

Der Vf. wird freilich einwenden, das Verhältnis zwischen literarischer Theorie und Praxis sei grundsätzlich anders zu beurteilen als das zwischen der Literaturwissenschaft und den von ihm genannten Kategorien, also etwa Philosophie, Psychologie, Soziologie, Kunstgeschichte, Theologie, oder sei es doch im 18. Jhdt. gewesen. Wir glauben da jedoch an kein prästabiliertes Verhältnis und möchten diese Frage von Fall zu Fall auf induktivem Wege beantwortet wissen. Wir halten es also für gut, wenn auch Rhetorik und Poetik so lange und in dem Maße als 'heteronome Kategorien' gelten, als ihre Anwendbarkeit nicht exakt bewiesen ist. D.'s eigenes Beispiel (Wordsworth) zeigt, daß ein solcher Beweis einleuchtend geführt und eine Reihe von Phänomenen im Werk eines Dichters auf diese Weise gedeutet werden kann.

Diese Vorbehalte entspringen nicht einer dogmatischen Geringschätzung der Rhetorik. Überhaupt haben sich, was die „Diskriminierung der Rhetorik" (S. 147) angeht, die Anschauungen bei den jüngeren Forschern gewandelt. Dazu trugen sowohl die Ergebnisse der Barockforschung als auch die Arbeiten von Ernst Robert Curtius bei.

Um zu zeigen, daß ich durchaus mit der Möglichkeit zu fruchtbarer Anwendung der D.'schen Ergebnisse rechne, möge ein recht zufällig ausgewähltes Klopstock-Beispiel diese Anzeige beschließen. Er schreibt in dem Aufsatz *Gedanken über die Natur der Poesie: Das Wesen der Poesie besteht darin, daß sie . . . die ganze Seele in Bewegung setzt. Wenn man . . . einwirft, daß dies eine Definition der höheren Poesie sey, so antworte ich, daß die angenehme Poesie vieles von diesem allen* (bezieht sich auf eine Reihe im vorigen Satz hier ausgesparter Definitionen) *thun müsse, wenn sie nicht den Namen einer versificierten Prosa verdienen will*[8]. Und weiter: *Die tiefsten Geheimnisse der Poesie liegen in der Action, in welche sie unsere Seele setzt*[9]. Eine Parallele zu Arist. *Rhet.* III. 7 7 (bei D. auf S. 113 u. in Anm. 6) enthält der Satz: *Der Gegenstand ist gut gewählt, wenn er gewisse durch die Erfahrung bestätigte starke Wirkungen auf unsere Seele hat*[10]. Leicht erkennt man die wichtigsten Punkte der von D. beschriebenen Theorie wieder: der Gegensatz *admirabile iucundum* erscheint als der von *höherer* und *angenehmer Poesie;* eine Anspielung auf das *genus tenue* ist vorhanden *(versificierte Prosa)*, und dem Wirkungsmoment wird höchste Bedeutung zugeschrieben.

[7] Ich denke an Wolfgang Kayser, Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Leipzig 1932 (Palästra 179). Dort ist der rhetorischen Theorie weiter Spielraum gegönnt.

[8] Hier aushilfsweise nach der Göschenschen Ausgabe zitiert (Sämtliche Werke, 10 Bde. in 5. Leipzig 1855): X, S. 215f.

[9] X, S. 216.

[10] X, S. 217.

Wer ist damit schon eine erschöpfende Deutung der Dichtung Klopstocks und ihre historische Einordnung möglich? Es möge zunächst selbst auf diese Frage antworten. Ich setze zwei Strophen seines Gedichtes *Ästhetiker* hierher[1]:

(1) *Bürdet ihr nicht Satzungen auf dem geweihten*
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler
ward doch selbst kein Gesetz gegeben,
wies dem Gerechten nicht ward.

(2) *Lernt: die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm!*
Thoren, er kennt's, und, sich selbst streng, ist er Thäter;
Kommt zum Gipfel, wo ihr im Antritt,
Gehet ihr einmal, schon sinkt.

Es würde den Absichten des Vf. nicht gerecht werden, wollte man dieses Zitat zum Anlaß nehmen, um damit die (relative) Unwichtigkeit der rhetorischen Theorie zu erweisen und die von ihm so heftig angegriffene Schöpfungsästhetik (S. 110, 149) wieder in ihr Recht einzusetzen. Es soll nur darauf hingewiesen, daß im Bewußtsein des Dichters selbst eine Auffassung vom Wesen des Dichtertums lebendig ist, die jene andere zwar nicht ausschließt, anderseits aber auch von ihr aus **nicht befriedigend oder gar erschöpfend zu beschreiben ist.**

Ich habe Klopstock nicht nur deswegen gewählt, weil er eine Schlüsselstellung in der Entwicklung des vorromantischen Irrationalismus einnimmt, sondern auch noch aus einem anderen Grunde. Es fügt sich, richtet man den Blick auf bestimmte Schichten seines Werkes, ohne weiteres in die von D. aufgedeckten Zusammenhänge ein. Beispiele rhetorischer Stilgestaltung sind obendrein in allen seinen Dichtungen in Fülle zu entdecken. Es läßt sich an ihm aber hoffentlich auch ohne große Umschweife zeigen, daß damit eben nur ein (recht bescheidener) Teil des Phänomens gedeutet ist (oder im Blick auf D.'s letzte Absicht, daß eine allein auf rhetorische Theorie gegründete Einordnung notwendig einseitig bleiben muß). Denn sowohl der *Messias* als auch die Faun-Oden, um beim Bekanntesten Teil seiner Produktion zu bleiben, weisen so deutlich Merkmale nicht-rhetorischer Prägung (positiv gesagt: pietistischer Provenienz verschiedener Art und origineller Schöpfung) auf, daß an einer Berechtigung zur Einbeziehung dieser Elemente in die **Bestimmung von Klopstocks geistesgeschichtlicher Stellung nicht gut zu zweifeln ist.**

Nach diesen Auseinandersetzungen über den Geltungsanspruch der rhetorischen Theorie wäre schließlich zu fragen, ob überhaupt volle Deckung zwischen dem Begriff des Emotionalen und dem des Irrationalismus besteht. Nennt man 'Irrationalismus' in hergebrachtem Sinne, so umfaßt das Wort mehr, als sich mit den Mitteln einer Wirkungsästhetik begründen läßt. Die Konsequenz der D.schen Fragestellung könnte, wenn er die starken Ansätze, die in diese Richtung weisen, weiter ausbaut, dann liegen, daß wir vor die Alternative 'heteronomer' oder 'wirkungsästhetischer' Irrationalismus-Begriff gestellt werden. Gerade davor waren wir aber gern bewahrt, eben im Interesse einer wirklich autonomen Literaturwissenschaft, die ihre Begriffe aus den jeweils in der Dichtung selbst gegebenen Elementen konstruieren und sich dazu aller zweckdienlichen Hilfswissenschaften bedienen möchte. Wir waren froh, wenn der Vf. ohne Rücksicht auf derartige extreme und alternative Konsequenzen die fruchtbaren Ansätze ausbauen würde, die sich, das sei **dankbar und mit aller Anerkennung festgestellt, in großer Anzahl finden.**

Hamburg **Karl Stackmann**

[1] IV, S. 278. – Ästhetiker ist hier im weiteren Sinne als 'Literaturtheoretiker und -kritiker' aufzufassen, wie der Zusammenhang des Gedichtes zeigt.

Werner Kirchner, Der Hochverratsprozeß gegen Sinclair. Ein Beitrag zum Leben Hölderlins. Marburg 1949. Simons. 164 S. (Literatur und Leben. N. F. Bd. 2.)

1940 erschien „Das Leben Friedrich Hölderlins" von Wilhelm Michel. Das Werk fiel in eine Zeit epidemischer Geringschätzung biographischer Forschung. Sie hält noch immer an. Aber in den zwölf Jahren, die seither vergangen sind, hat die Aufhellung des äußeren und inneren Lebens Fortschritte gemacht. Der Vater des Dichters, von dem für Michel noch „fast nichts überliefert" war, ist aus archivalischen Urkunden als Mensch und als Beamter in recht helles Licht gerückt[1]. Ebenso, dank neuer Dokumente, das häusliche Leben, die Gestalten der Mutter, des Stiefbruders und einiger Jugendfreunde[2]. Die Krise im Stift, im November 1789, ist bestimmter ergründet[3]; die Stiftsphilosophie, die Auseinandersetzung mit Kant und die geistigen Beziehungen zu Hegel und Schelling weiterhin geklärt[4]; das Fiasko des Erziehers in Waltershausen mit seinen psychischen Auswirkungen bedacht[5]; die Reise mit Susette Gontard und Wilhelm Heinse nach Kassel und Bad Driburg im Sommer 1796 sachkundig reizvoll kommentiert[6]; die Beziehung des Dichters zum Homburger und sein Ansehen am Berliner Hofe hell beleuchtet[7]; das Intermezzo in Hauptwil nach seiner menschlichen Atmosphäre und seiner dichterischen Bedeutung liebevoll erfolgreich behandelt[8]; die Umstände der Rückkehr von Bordeaux, so weit es möglich schien, klargestellt[9]; die letzten Lebensjahre des Kranken dokumentarisch dichter belegt[10].

Einen sehr bemerkenswerten Beitrag zum Leben Hölderlins und den beträchtlichsten Zuwachs an Kenntnissen seiner Umwelt in den Jahren zwischen 1802 und 1806 hat, neben E. G. Steinmetz[11], Werner Kirchner in seinem „Hochverratsprozeß gegen Sinclair" erbracht, der, bisher nur ungefähr aus württembergischer Geschichtsliteratur und der Sinclair-Biographie von Käthe Hengsberger (1920) bekannt, aus den umfangreichen Akten der Staatsarchive in Stuttgart und Wiesbaden neu und zuverlässig erarbeitet ist. Der Prozeß wurde dem von Jugend auf demokratisch gesinnten Freunde Hölderlins während dessen zweitem Aufenthalt in Homburg, im Frühjahr 1805, durch einen denunziatorischen Racheakt des Betrügers Wetzlar-Blankenstein, mit dem sich Sinclair, als Leiter der Regierung des blutarmen Ländchens, in Finanzgeschäfte eingelassen, aber auch persönlich angefreundet hatte, in Württemberg angehängt: er wurde von einem gewagten Herrengespräch bei Sinclairs Besuch in Stuttgart, im Juni 1804, hergeleitet, trug den eines Anschlags *gegen das Leben des Churfürsten und die Ruhe der churfürstlichen Lande* Beschuldigten, darunter auch Leo von Seckendorf, monatelange Untersuchungshaft auf der Solitude mit einer Kette von Verhören ein und brachte Nachforschungen der geheim arbeitenden Kommission auch über das Vorleben Hölderlins mit sich. Für dessen Schonung trat der Landgraf persönlich ein, der dem Ansinnen, seinen obersten Diener an Württemberg auszuliefern, nicht eben viel Rückgrat entgegensetzte.

[1] Ernst Müller, Ztschr. f. württ. Landesgesch. 6. Jg. (1942) S. 414–473.
[2] Schwäb. Tagblatt v. 23. 12. 1946; Hölderlin-Jahrbuch 1947, S. 18ff., und 1948/49, S. 32ff.; Die Pforte 2. Jg. H. 21/22 (Nov. 1950) S. 749ff.; Georg Schmidgall, Tübinger Blätter 35. Jg. (1946/47) S. 37ff.
[3] Hölderlin und das Stift im November 1789 (Glückwunsch aus Bebenhausen. Wilhelm Hoffmann zum 50. Geburtstag am 21. April 1951, S. 18ff.).
[4] Ernst Müller, Hölderlin. Stuttg. [1944], bes. S. 87–173.
[5] Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 156ff.
[6] Erich Hock, Dort drüben in Westfalen. Hölderlins Reise nach Bad Driburg . . . Münster 1949.
[7] Werner Kirchner, Das „Testament" der Prinzessin Auguste von Hessen-Homburg. Hölderlin-Jahrbuch 1951, S. 68ff.
[8] Lothar Kempter, Hölderlin in Hauptwil. St. Gallen [1946].
[9] Hölderlin-Jahrbuch 1950, S. 72ff., und 1951, S. 50ff.; Irene Koschlig, Atlantis H. 6 (Juni 1943) S. 175ff.
[10] Hölderlin-Jahrbuch 1948/49, S. 15ff.
[11] Hölderlin und Homburg. Neue Beiträge zum Lebensbild des Dichters. (Mitt. des Vereins f. Gesch. und Landeskunde zu Bad Homburg v. d. H. XX. Heft. 1950.)

Der Vf. ist sich dessen bewußt, daß „der eigentliche Zuwachs" an Kenntnissen vom Leben des Dichters nicht in den — immerhin interessanten — unmittelbaren Nachrichten über ihn liegt, sondern in dem „dichten Bild des rings um ihn sich vollziehenden Ereignisse. Die Welt, wie sie in diesem Spiegel ... erscheint, war damals Hölderlins Umwelt und Schicksal". Den Vor-, Her- und Ausgang des Prozesses erzählend und die Hauptakteure zeichnend, vermittelt er zugleich den fesselnden Ausschnitt eines kulturgeschichtlichen Bildes, dessen Hintergrund die Agonie der deutschen Kleinstaaten und die Hegemonie Napoleons ist, den der deutsch- und reichsgesinnte, Klopstock verehrende Landgraf verabscheute, die tatkräftige Landgräfin hingerissen bewunderte. Von den dargestellten Vorgängen aus fällt dem Vf. auch die einleuchtende Beziehung und Erklärung einiger späten Entwürfe und Bruchstücke Hölderlins zu, insbesondere des Entwurfes *Dem Fürsten*.

All das ist fraglos und verdienstlich. Trotzdem fordert die saubere Arbeit Kritik und Ergänzung. Den Ansatz dazu bieten zum einen die Prozeßakten selbst, zum andern eine verschollene und von Kirchner übersehene, aber sehr bemerkenswerte Flugschrift eines zeitgenössischen Anonymus, dessen Visier noch nicht gelüftet ist: *Zuverläßige Nachrichten und unbefangene Bemerkungen über den Würtembergischen Hochverraths-Prozeß.* (O. O.) 1805. 62 S. Die *Vorerinnerung* ist datiert: S[tuttgart] *im März. 1805*, die Schrift also gleich nach Sinclairs Verhaftung (Ende Februar) und Eröffnung des Prozesses mindestens begonnen. Der Vf., der dank seiner *individuellen Lage nähere Kenntniße* besitzt, will weniger informieren als Stimmung machen und auf den Gang der Dinge Einfluß nehmen. In der Sache nimmt er eine vorsichtig und maßvoll vermittelnde Haltung ein, ohne doch mit Angriffen auf *den heftigen Karakter des Kurfürsten* so wie auf *die leidenschaftlichen, und unconstitutionellen Schritte der Regierung* zu sparen. Es seien großenteils die Vortrefflichsten im ganzen Deutschland gewesen, die beim Ausbruch des Koalitionskrieges *sich ganz den Eingebungen eines großen Herzens, und einer erwärmten Einbildungskraft hingegeben haben.* Die noch nicht eines Besseren Belehrten seien *als Verirrte zu betrachten, die man nicht mit Feuer und Schwert vertilgen, sondern durch humane Mittel, vorzüglich durch eine vorwurfsfreie Regierung, dem Staate wieder zu gewinnen trachten soll.* — Von dem für den gewalttätigen Kurfürsten sehr peinlichen Conclusum des Wiener Reichshofrates vom 1. 2. 1805 über den württembergischen Verfassungsstreit ausgehend, neigt der Anonymus zu der Ansicht, dem Prozeß liege *kein eigentliches Staatsverbrechen zum Grund*, sondern ein taktisches Manöver der Regierung, die *die sehr unvorsichtigen Reden der Gefangenen* benutze, um *die am kaiserlichen Hofe, und bei andern Mächtigen vorgefaßte üble Meinung zu zernichten.* — Zur Rechtslage bemerkt der juristisch sehr wohl beschlagene Publizist: 1. die Betrauung einer Hofkommission als Kabinettsinstanz anstatt der ordentlichen Landesgerichte verletzt sowohl die Reichs- wie die Landesverfassung: die Prozedur ist daher *ungerecht und despotisch* und muß *zuverlössig von dem obersten Reichsrichter kassirt werden;* 2. falls die Verhafteten *während des französischen Krieges republikanische Gesinnungen geäußert, oder wohl gar Revolutionsplane entworfen, und auszuführen gesucht* haben, so fallen ihre Vergehen unter die politische Amnestie der Friedensschlüsse von Campo Formio (1797) und Lunéville (1801). — Über die Untersuchungskommission weiß der Vf. ebenso wohl Bescheid wie über die Stuttgarter Angeklagten, besonders über Leo von Seckendorf, seine literarischen Interessen und sein Vorleben im Umkreis Goethes, wodurch er *manche Idee aufgefaßt, und mit Liebe genährt haben mag, die mit den jetzigen politischen Ansichten nicht so ganz im Einklang stehen dürften.* Am ausführlichsten ist seine Kenntnis des *würdigen Sinclair, der den entschiedensten Ruf eines redlichen, und klugen Geschäftsmanns besitzt.* Der Vf. ist danach zweifellos Stuttgarter, offenbar seit längerem mit dem dortigen Kreise der Angeklagten vertraut, vermutlich befreundet.

Wichtig schließlich die Bemerkung, in der wahrscheinlich die Überzeugung des Vf. selber steckt: *Auch bald auch in der Hofpartei die Auffassung Platz griff, die entdeckte Verschwörung sey nur dieser mitten im Revolutionskriege entworfener Plan.* Von diesem Punkt aus muß in der Tat die Sache weiter verfolgt und geklärt werden. Hier wird ein Mangel der Arbeit Kirchners sichtbar. Verleitet hat er sich durch den kulturgeschichtlichen Reiz des Gegenstandes, vielleicht auch

ein wenig durch Pietät gegen den treuen Sinclair in eine etwas einseitige Richtung leiten und mehr zum Erzähler als zum Frager machen lassen. Jedenfalls hat er die Schwelle der eigentlichen, schwerwiegenden Probleme, die sich aus dem Prozeß und seinen Akten für die Rolle Sinclairs, die Art der Beziehungen Hölderlins zu ihm und damit für die Biographie des Dichters ergeben, nur betreten, kaum überschritten. Dieser Hauptprobleme sind zwei. Das erste: Quid haeret? An der Beschuldigung gegen Sinclair nämlich, und zwar nicht bloß in der communis opinio — selbst die Homburger Fürstenkinder hielten ihn nicht für unschuldig —, sondern objektiv. Daß die Bezichtigung des Mordanschlags in der vorgebrachten Form zu massiv und von Rachsucht entstellt war, ist sicher. Die rechte Antwort auf die gestellte Frage vermögen aber die Verhör- und sonstigen Akten zu geben. Kirchner hätte der Klärung der tieferen Hintergründe gedient, wenn er die wichtigsten Aussagen, besonders über die Verbindungen und die Pläne des Studenten Sinclair in Jena 1795, und des Diplomaten in Rastatt auf dem Kongreß 1798, im Wortlaut mitgeteilt und schärfer interpretiert hätte. Sinclair distanzierte sich im Verhör von solchen angeblichen Torheiten und Überschwänglichkeiten seiner Jugend: sie werfen trotzdem auf die politische Vergangenheit und Gesinnung, auf die weitreichenden Aspirationen und Phantasien des leidenschaftlich-agilen Mannes ein recht helles, und grelles, Licht — ein Licht, in dem er letzthin als ein Don Quixote des Aktivismus dasteht. Wir sind uns der Schärfe dieses Urteils bewußt und wissen auch, daß es in der Luft hängen bleibt, solang es nicht durch Belege begründet wird. Das soll in der nachher erwähnten Arbeit ausführlicher geschehen. Hier muß des beschränkten Raumes wegen vorläufig ein Beleg genügen, aus dem Gutachten der Kurfürstlichen Regierung vom 23. August 1805 (Staatsarchiv Stuttgart, R 77 B 7, Bl. 56r—57v):

So äußert sich z. B. Weishaar ad qu: 79. daß Sinclair als Demokrat bekannt sey, und wiederholt dasselbe ad qu: 456. auf die Frage: ob schon auf der Universität Sinclair sich durch schwärmerische und demokratische Plane ausgezeichnet habe? wobei er jedoch bemerkt, daß er hievon zurükgekommen sey. Seckendorff hingegen äußert in mehreren seiner Aussagen auf eine unzweideutige Art, daß die DenkungsArt Sinclairs noch gegenwärtig eine revolutionäre Tendenz habe. Desjenigen, was schon auf der Universität Jena zwischen Sinclair und Seckendorf über Veränderung der politischen Ordnung der Dinge, über Vereinigung mehrerer guten und bedeutenden Köpfe auf den Fall einer ausbrechenden Revolution in den Rheingegenden, über die Errichtung einer eigenen Loge zu Veredlung des Menschengeschlechts, gesprochen worden seyn soll, ad qu: 36. 132. nicht zu gedenken, bemerkt Seckendorf nicht nur mehrmal, daß Sinclair für eine Revolution in den Rheingegenden portirt gewesen sey, ad qu: 21. 32. sondern es gab derselbe auch bei der Konfrontation mit dem Blankenstein bestimmt an, er wisse von Sinclair, daß solcher ein Freund von Revolutionen sey, indem er ihn bei einer seiner Unterredungen nach dem lezten Zwek seiner Projekte gefragt und von ihm die Antwort erhalten habe:

„nichts anders als eine Republik";

wobei jedoch Seckendorf die weitere Bestimmung beifügte, daß Sinclairs Zwek nicht auf ein einzelnes Land, sondern in das Grösere gegangen sey; Prot. fol. 139.

Der Idealist als Aktivist und Revolutionär mit unzulänglichen Mitteln, eine Janusgestalt, für die geistige Begründung seiner hochfliegenden Pläne auf die Verbindung mit edlen Geistern, für ihre Verwirklichung auf diejenige mit Dunkelmännern vom Schlage der Bauer und Kruthofer angewiesen, deren Schatten düster im Hintergrunde des Prozesses stehen: damit erst rundet sich das kulturgeschichtlich reizvolle Bild, das Kirchner zeichnet, und bekommt tragische, vielleicht auch tragikomische Farben. Damit wird aber wohl auch der Nemesis-Bund Alabandas im *Hyperion* greifbarer. Und damit erhebt sich, als zweites und drängendstes Problem, die Frage nach Art, Entwicklung und Spannungsfülle der Dioskurenfreundschaft Hölderlins und Sinclairs. Diese Frage, die Kirchner gelegentlich (z. B. S. 129) anrührt, aber nicht ausführt, soll im Hölderlin-Jahrbuch 1953 im Zusammenhang einer Interpretation des Dioskuren-Gedichtes *An Eduard* ausführlich besprochen, dort auch der gründliche Unterbau des Urteils über Sinclair nachgeholt, Wahrheit und Gerechtigkeit gesucht werden.

Hamburg Adolf Beck

AUS DEM INHALT DER FOLGENDEN HEFTE

Abhandlungen: Klaus Ziegler, Die weltanschaulichen Grundlagen der Wissenschaft Jacob Grimms. — Rudolf Zitzmann, Die Didohandlung in der frühhöfischen Eneasdichtung. — Gerhard Eis, Stammt das Kreuzlied *Ich var mit iuwern hulden* von Hartmann von Aue? — Ernst Benz, Die Mystik in der Philosophie des deutschen Idealismus. — Alfredo Dornheim, Goethes „Mignon" und Thomas Manns „Echo". Zwei Formen des „göttlichen Kindes" im deutschen Roman. — Oskar Seidlin, Ist das *Vorspiel auf dem Theater* ein Vorspiel zum *Faust*? — Gerhart Baumann, Goethe: *Über den Dilettantismus*. — Adolf Beck, Mörikes Gedicht *An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang*. — Siegfried Beyschlag, Ludwig Thomas Romandichtung. — Robert Mühlher, Die Dichterphilosophie des *Charon*. — Alfred Rammelmeyer, Zur Poetik Anton Pavlovič Čechovs.

Mitteilungen: Ursula von Rauchhaupt, Abschatz — Petrarca: ein Quellennachweis. — Hermann Bräuning-Oktavio, Johann Heinrich Merck, der Erlanger Student, und seine frühesten Kritiken aus dem Jahre 1760. — Andreas Markus, Ein unbekannter Brief Adalbert Stifters.

Forschungsberichte: Kurt Vancsa, Zur österreichischen Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. — Jonas Fränkel, Gottfried-Keller-Philologie.

Weitere Aufsätze, Mitteilungen, Forschungsberichte und Besprechungen liegen vor oder sind in Aussicht gestellt von Richard Alewyn, Ernst Alker, Adolf Beck, Bernhard Blume, Hans Eggers, Gerhard Fricke, L. L. Hammerich, Klaus Kanzog, Alfred Kelletat, Richard Kienast, Wolfgang Lange, Erik Lunding, Bodo Mergell, Victor Michel, J. F. Pickering, Ulrich Pretzel, Richard Samuel, Karl Ludwig Schneider, Kurt Schreinert, Detlev W. Schumann, Karl Stackmann, Benno von Wiese, Ernst Zinn u. a.

Gedruckt im Druckhaus Tempelhof, Berlin

Aus den Neuerscheinungen 1951/52

Der Ackermann aus Böhmen des Johannes von Saaz. Herausgegeben von *L. L. Hammerich* u. *G. Jungbluth*. 1951. 72 S. Br. ..... DM 4,80

Adolf Bach, **Deutsche Namenkunde**, Abt. I. Die deutschen Personennamen, 1. Halbband. 1952. XX, 331 S. Br. DM 25,—. Geb. ..... DM 29,— —

Edda, Skalden, Saga, Festschrift zum 70. Geburtstag von *Felix Genzmer*. Herausgegeben von *Hermann Schneider*. 1952. VIII, 372 S. Geb. DM 38,—

Gerhard Eis, **Studien zur altdeutschen Fachprosa.** 1951. 80 S. Br. ... DM 8,40

Johannes Friedrich, **Hethitisches Wörterbuch.** 1. Lfg. 1952. 96 S. Br. DM 12,—

Siegfried Gutenbrunner, **Historische Laut- und Formenlehre des Altisländischen** 1951. XII, 172 S. m. 4 Tafeln. Geb. ..... DM 9,60

Hans Hartmann, **Der Totenkult in Irland.** 1952. 211 S. Br. DM 12,—. Geb. DM 14,70

Peter Hartmann, **Einige Grundzüge des japanischen Sprachbaues.** 1952. 123 S. Br. ..... DM 9,60

Hermeneia, Festschrift zum 60. Geburtstag *Otto Regenbogen* dargebracht von Schülern und Freunden. 1952. 184 S. und 15 Tafeln. Geb. .. DM 24,—

J. B. Hofmann, **Lateinische Umgangssprache,** 3. Aufl., 1951. XVI, 211 S. Br. DM 7,10. Geb. DM 8,70

Hans Krahe, **Sprachverwandtschaft im alten Europa.** 1951. 30 S. Kart. DM 1,20

Hermann Krause, **Kaiserrecht und Rezeption.** (Abhandlung 1952, 1). 147 S. Br. ..... DM 16,—

Wolfgang Krause, **Westtocharische Grammatik I.** XVI, 312 S. ... Br. DM 24,— Geb. DM 27,—

Heinz Kronasser, **Handbuch der Semasiologie.** 1952. 204 S. Br. ..... DM 14,70

Klaus Lankheit, **Das Freundschaftsbild der Romantik.** 1952. 200 S. mit 40 Abb. auf 24 Tafeln. Br. DM 24,—. Geb. ..... DM 27,—

Manfred Mayrhofer, **Handbuch des Pāli,**
Bd. I: Grammatik, XXVI, 214 S. Br. DM 12,—. Geb. ..... DM 14,40
Bd. II: Texte und Glossar, 83 S. Br. DM 4,80. Geb. ..... DM 6,60

Virgil Moser, **Frühneuhochdeutsche Grammatik,** Bd. I, 3 (Lautlehre, 3. Teil, Konsonanten-Schluß). 1951. XX, 332 S. Br. DM 25,20. Geb. .. DM 27,—

Fritz Pringsheim, **Ausbreitung und Einfluß des griechischen Rechtes** (SB. 1952, 1). 19 S. Br. ..... DM 1,50

Gerhard Rohlfs, **Romanische Philologie,** II. Teil. 1952. XII, 230 S. Br. DM 10,80 Geb. DM 12,90

Moritz Regula, **Grundlegung und Grundprobleme der Syntax.** 1951. 202 S. Br. DM 12,60

Michael Seidlmayer, **Dantes Reichs- und Staatsidee.** 1952. 15 S. Kart. DM 1,50

Friedrich Slotty, **Beiträge zur Etruskologie I** (Silbenpunktierung im Altetruskischen). 1952. XVI, 208 S. Br. ..... DM 21,—

Max Vasmer, **Russisches etymologisches Wörterbuch,** Lfg. 2–8. 1951/52 je 80 S. Br. ..... je DM 6,30

Ernst Wahle, **Zur ethnischen Deutung frühgeschichtlicher Kulturprovinzen** (SB. 1940/41, 2). 2. Aufl. 1952. 147 S. Br. ..... DM 12,—

Zeitschriften des Verlages

Beiträge zur Namenforschung – Euphorion – Germanisch-Romanische Monatsschrift – Gymnasium – Zeitschrift für slavische Philologie

Verlagsverzeichnis und Prospekte durch jede gute Buchhandlung oder unmittelbar vom Verlag

CARL WINTER · UNIVERSITÄTSVERLAG · HEIDELBERG